

مع بداية كل عام دراسي ينهض السؤال الأكثر أهمية عن مدى الدور الثقافي الذي يحققه التعليم إلى جانب المنهاج الرسمي، وهل اقتصر دور المدارس والجامعات اليوم على الواجب الوظيفي للمهنة متخبطاً بذلك الدور الرائد قديماً والذي كان يهتم بالجانب الثقافي بضروبه السياسية والأدبية وحتى الفنية الراقية؟

ولماذا لم تعد هذه الجهات التعليمية تسهم في خلق جيل مكنز بالثقافة يتحاور ويختلف ويتفق على قضية شائكة لنخرج بنتائج معرفية جديدة لا تنحصر رؤاها عند منعطف التكنولوجيا ذات التناول السهل للمعلومة والمثبطة لحركة العقل؟

أسئلة كثيرة تتداول كلما ارتدى الطلبة لباس العام الدراسي الجديد متوجهين إلى مقاعدهم ثم يعودون آخر الدوام وقد امتلأت كراساتهم بالأرقام والحروف الكثيرة ولكن ربما ليس بينها جملة واحدة خارجة إلى آفاق المعرفة الفكرية.

لاشك أن عدة متغيرات حصلت خلال الأعوام السابقة وأدت إلى انحسار الدور التثقيفي للجامعات والمدارس في شتى أنحاء العالم العربي، منها: تدخل الحكومات في بلورة منهاج تعليمي خال من «الدم» الفكري وذلك بغية إنشاء جيل مسالم مهان لا «يوجع» الرأس ولا يزعج السلطات ولا يورق خطواتها في أي اتجاه كانت.

المتغير الثاني هو انحسار درجة ثقافة المدرسين أنفسهم خصوصاً بعد خروج جيل مدرسين حصلوا على رعاية حكومية خاصة وامتيازات ما، ثم حصلوا على حضانة معينة داخل الجامعات ليتخرجوا بعد ذلك في فروع شتى، ومن هؤلاء كان المدرسون الذين سيقع على عاتقهم تعليم الأجيال وتثقيفهم، فلم يفلحوا بالأولى وفشلوا بالثانية.. فالذي عاصر الأجيال السابقة قبل عشرين سنة فقط يدرك كم كان المدرس مفكراً في بعض الأحيان، وكان الأستاذ الجامعي صاحب رؤية تنويرية وفكرية وصاحب قيم ورسالة يعمل لأجلها ولو كلفه الأمر مقعده الجامعي،

## سطوة الأسئلة

• بقلم: عدنان فرزات

وكذلك كان نظيره في المدارس، وكثيراً ما كان هؤلاء يتجشمون عناء إحصار الروايات والقصص والأعمال الأدبية المختلفة بأنفسهم وعلى نفقتهم الخاصة إلى طلبتهم بغية تثقيفهم بعيداً عن المناهج التلقينية.

هذان المتغيران أديا إلى حدوث متغير ثالث هو الطالب نفسه، فهذا الطالب الذي تكاثرت عليه عوامل التجهيل في محاولة لاقصائه عن جادة الفكر، أصبح لا يولي اهتماماً كبيراً للقضايا الجسام بقدر ما تلهيه شكلانية الأمور عن جوهرها وقشور الأحداث عن لبها. وزاد في الأمر تعقيداً أن الطالب أصبح في حياته غير مدرسة فبعد المدرسة الأولى في الصباح يلجأ في المساء إلى الدروس الخصوصية التي تعد بمثابة مدرسة ثانية تشغل الطلبة عن أي وقت فراغ من شأنه أن يتيح لهم قدراً من التثقيف والمعرفة الإضافية خارج المنهج التعليمي.

لذلك وقعت مجتمعاتنا العربية في أزمت كثيرة ولدت الجهل أحياناً والتطرف في أحيان أخرى، كما أنتجت جيلاً مهمشاً فكرياً وحضارياً عاجزاً عن بناء حضارة للمستقبل، وصار التخصص يأخذ عمقه الجامد والجاف والعلمي الصرف، بينما كانت الأجيال السابقة تجيد التحدث خارج اختصاصاتها العلمية بل وتؤلف كتباً وتؤسس لمنهج أيديولوجي وغير أيديولوجي يتسق مع حجم الفكرة الواقعية التي تعيشها أمته.

إن الحلول لهذه المعضلة من أبسط ما يمكن أن يتخيله المرء وهي من الممكن أن تأتي بمبادرة فردية وواعية من المدرسين أنفسهم على أن يكونوا من أصحاب الحس المرتفع والمسؤولية المتيقظة، كما أن الحل يمكن له أن يجيء عبر القنوات الرسمية من وزارات التربية والتعليم بالتنسيق مع الجهات الثقافية.. ولكن كل هذا يفترض أن يحصل في ظل توفر النية الإصلاحية الحقيقية وإدراك حجم المشكلة.

اليوم كثير من المفاهيم تبدلت وتغيرت الكثير من الآلية التي كان يتم بها بناء العقل البشري، ولم تعد العقول التي كانت بالأمس منشغلة بالهم الفكري بقادرة على التفكير خارج نطاق الوضع الاقتصادي والمعيشي للأسرة، والركض وراء الرغيف ومطاردة مؤشرات أسواق المال العالمية لأن كل قطرة حليب تتدحرج على ثغر طفل منضوية تحت لواء منظومة اقتصادية عالمية هائلة لا تتيح للأفراد التأمل بالقمر أو بالوضع السياسي والاجتماعي.. مع أنه في الغرب بإمكانهم أن يفعلوا كل ذلك في وقت واحد.. ترى هل الحق على حكوماتنا؟! سؤال يقف مع باقي الأسئلة التي بدأنا بها هذا المقال.. وكثيراً ما يكون للأسئلة سطوة تخشاه الإجابات!



# اللغة و اللهجة

## تأثير وتأثير

• بقلم: د. ليلى خلف السبعان

لغة الأمة عنوان ثقافتها وحضارتها؛ لذلك تعمل الأمم المتحضرة، جاهدة، على المحافظة عليها والرقى بها، واللغة العربية، بتاريخها الطويل، وبتراثها الأدبي والعلمي الضخم، وعدد المتكلمين بها اندي جاوز (150) مليون متكلم، صارت إحدى اللغات الدولية (1) التي تكتب بها وثائق الأمم المتحدة، ومن ثم فقد أسهمت في خلق جماعات مستقرة في أنحاء الوطن العربي، وقيمتها، وبالنسبة للمتحدثين بها، تتمثل في أنها وسيلة التعبير الوحيدة في الوطن العربي، ومن ثم فهي الرباط القوي الذي يربط المجتمعات العربية في منظومة اجتماعية لها ما يميزها من العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية، يضاف إلى ذلك أنها لغة الدين الذي تدين به الغالبية العظمى من أبناء الوطن، ولذلك فقد اكتسبت قدسية في نفوس المتكلمين بها جعلتهم أحرص الأمم على المحافظة عليها وصونها من كل لحن

**رصد أهم  
التغيرات التي  
طرأت على  
«العربية»**

**الأخطاء تكاد  
تصل إلى  
المتخصصين  
بالفصحى**

أو خطأ قد يتسرب إلى أي من مستويات بنائها: الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية.

وهذا البحث (اللهجات وأثرها على اللغة العربية) يهدف إلى رصد أهم التغيرات التي طرأت على بنية اللغة العربية، في مستوياتها المختلفة، بتأثير اللهجات العربية، قديماً وحديثاً، سواء في الاستخدام الإبداعي أو النفعي لها، وتأتي هذه الدراسة في العنوانات الآتية:

**أولاً: - تعريف مصطلح (لهجة dialect)**

**ثانياً: - نشأة اللهجات العربية.**

**ثالثاً: - دراسة اللهجات.**

**رابعاً: - أثر اللهجات على اللغة الفصحى.**

**خامساً: - خاتمة البحث.**

**سادساً: - المصادر والمراجع.**

**أولاً: - تعريف مصطلح (لهجة dialect):**

قدم المعجم العربي بعض المرادفات لمصطلح (لهجة)، تدور في معظمها في نطاق دلالات: اللسان، أو طرف اللسان، أو جرس الكلام، أو لغة الإنسان وطريقته في الأداء، ففي معجم لسان العرب «اللهجة والهجة: طرف اللسان، واللهجة: جرس الكلام، والفتح أعلى،...، واللهجة: اللسان» (2)، وفي القاموس المحيط «اللهجة، ويحرك: اللسان» (3)، ويذكر المعجم الوسيط أن «اللهجة: اللسان، أو طرفه، واللهجة: لغة الإنسان التي جبل عليها فاعتادها، يقال: فلان فصيح اللهجة، وصادق اللهجة، واللهجة: طريقة من طرق الأداء في اللغة» (4).

أما في الاصطلاح فيذكر الباحثون المعاصرون لمصطلح (لهجة) عدة تعريفات تدور في مجملها حول مفهوم أن اللهجة «هي اللغة التي تتفق عليها جماعة من الناس، ولها صفات خاصة بها تميزها عن غيرها من الناحية الصوتية أو المفرداتية أو النحوية أو الصرفية، وقد تتطور هذه اللهجة لتصبح لغة مستقلة مع مرور الزمن، أو تندمج مع لهجات أخرى فتكون لغة قائمة بذاتها» (5).

وبملاحظة العلاقة بين التعريف اللغوي والتعريف الاصطلاحي لمصطلح (لهجة) يلحظ أن المعجم قد اقترب كثيراً من التعريف الاصطلاحي للمصطلح، حيث يرى أنها: اللسان، أو طريقة من طرق الأداء في اللغة، ووفق ذلك التعريف نلاحظ وجود مستويات أخرى من الأداء اللغوي كانت متزامنة مع اللغة العربية الفصحى التراثية، وهو ما كان يطلق عليه قديماً: لغة تميم، أو لغة طيء، إذ تتميز هذه المستويات ببعض الخصائص الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية المغايرة لمثيلاتها في العربية الفصحى التراثية (6)، ومن ثم تعتبر كل لغة من هذه اللغات لهجة خاصة، ويبدو أن مصطلح (لهجة) لم يكن معروفاً عند القدماء، وإنما كانوا يستخدمون مصطلح (لغة) للدلالة على لهجات هذه القبائل، فيقولون: لغة تميم، عن لهجة تميم، ولغة طيء، عن لهجة طيء.

**ثانياً: - نشأة اللهجات العربية:**

يبدو أن اللغة العربية الفصحى التراثية في نشأتها الأولى، قد مرت



نشأتها وتطورها وتأثير العامل الزمني المتطاوّل، إذ وجدنا لهجات حديثة كثيرة تنشأ عنها، تختلف بحسب اختلاف الاقطار العربية، وتختلف، أيضاً بحسب اختلاف الجماعات اللغوية وظروفهم الاجتماعية والشخصية والثقافية والمهنية وتقسيماتهم الجغرافية، في كل قطر، فنجد اللهجة الخليجية، والشامية، والمصرية، ونجد كذلك اللهجة الكويتية ثم الاماراتية.. إلخ.

ويرى بعض الباحثين أن اللهجات الحديثة في الوطن العربي قد نشأت نتيجة طبيعية ومباشرة لتطور اللغة العربية الفصحى بعد أن انتقلت إلى الأمصار الإسلامية مع الفتح الإسلامي لهذه البلاد، حيث تأثرت الفصحى باللهجات المحلية في كل مصر مفتتح فنشأت اللهجات الحديثة (10).

ويرفض باحثون آخرون ذلك؛ لأن العرب لم ينتقلوا إلى الأمصار المفتوحة فور فتحها، بل بقيت في هذه الأمصار حاميات عسكرية ظلت معزولة في معسكراتها، ولم تختلط بشعوب البلاد المفتوحة إلا بقدر ما تفرضه الضرورة القصوى، ويرون أن السبب في نشأة هذه اللهجات أن الحاميات العسكرية لم تكن تمثل قبيلة عربية واحدة، بل كانت خليطاً من جميع القبائل العربية، ونتج عن ذلك اختلاط لهجات هذه القبائل بعضها ببعض، ثم باللغة العربية الفصحى، ومن ثم نشأت لهجة جديدة تمثل هذا الاختلاط، ولما كانت هذه الحاميات تنتقل من مصر لآخر فقد

بشيء مما ذكره الباحثون في تعريف مصطلح (اللهجة)، إذ يذكر المستشرقون أن «العربية الفصحى خليط من لهجات كانت تستعمل في نجد والمناطق المحيطة بها، ولكنها لم تكن تشبه أيّاً منها شبهاً تاماً» (7).

ويرى آخرون أنها كانت في الأصل لهجة قديمة معينة، ويختلفون في تحديد هذه اللهجة ما بين لهجة قریش، ولهجة قلب الجزيرة في نجد واليمامة، ولهجة قبيلة معد (8)... ولكن ليس بين أيدي الباحثين ما يرجح قولاً عن آخر للغموض الذي يكتنف مراحل نشأة اللغة العربية ونادرة ما بين أيدي الباحثين من آثار ترجح قولاً عن آخر.

واللغة الواحدة بعد نشأتها وتكونها وتطورها وتحديد ملامحها صوتياً وصرفياً ونحوياً ودلالياً معرضة هي الأخرى لأن تنقسم إلى عدة لهجات، حيث ينقسم المتكلمون بهذه اللغة إلى جماعات يشعر كل منها أن له في استعمال اللغة ذوقاً خاصاً متميزاً من الناحية الصوتية، ومن ناحية الصرف والتركيب والدلالة، ويسهل من خلال ملاحظة هذا الذوق تمييزه، ونسبته إلى جماعة لغوية خاصة في داخل اللغة الأم، وهكذا تتعرض اللغة الواحدة لعدة تقسيمات فرعية أخرى حسب الصفات الخاصة التي تتفق فيها كل جماعة، هذا كله مع دخول الزمن كعامل أساسي في هذا التطور، ويعرف كل قسم فرعي في داخل اللغة الواحدة باسم اللهجة (9).

واللغة العربية الفصحى التراثية، أيضاً، قد مرت بشيء من ذلك بعد

انتقلت معها هذه اللهجة، وبعد ذلك اختلطت هذه اللهجة باللهجات المحلية لكل مصر، فنشأ عن ذلك تلك اللهجات الحديثة في العالم العربي، وبذلك تعتبر اللهجات العربية الحديثة مختزناً لما تبقى من اللهجات العربية القديمة مختلطة ودليلاً على الهجرات القبلية التي انتقلت من مختلف أنحاء الجزيرة إلى أنحاء العالم الإسلامي الجديد (١١)، يقوى ذلك ما انتهى إليه الباحث الدكتور عبد الكريم مجاهد من خلال دراسته التاريخية المقارنة لموضوع: ظاهرة التطابق بين الفعل وفعاله في اللهجات الحديثة بين اللهجات القديمة واللغات السامية (١٢)، من أن ظاهرة عدم التطابق بين الفعل وفعاله، كما في لغة أكلوني البراغيث، ظاهرة موجودة في اللغات السامية واللهجات العربية القديمة، وأن هذه الظاهرة ممتدة في اللهجات العربية الحديثة.

### ثالثاً: دراسة اللهجات:

تركز اهتمام الباحثين واللغويين في العصور القديمة والوسطى على تلك اللغات ذات الشهرة الأدبية أو السياسية، أو تلك التي يتكلمها عدد كبير من البشر، ومن ثم حظيت المستويات اللغوية الفصيحة بنصيب أكبر من الدراسات، وهذه الظاهرة يمكن أن نتلمسها في كم الدراسات التي قدمت في اللغة العربية، قديماً وحديثاً، والتي انصب اهتمامها على دراسة لغة القرآن الكريم والحديث الشريف أو الشعر العربي في عصوره التاريخية، نحو: الجاهلي،

والإسلامي، والأموي، والعباسي، أو في مذاهبه السياسية، نحو شعر الفرق الإسلامية، مع كم قليل جداً من الاشارات أو الدراسات التي قدمت عن لهجات عربية أخرى غير لهجة قريش.

ودراسة اللهجات العربية القديمة لم تنشأ بمعزل عن لغة القرآن الكريم، فقد ظهرت كتب تتحدث عن اللهجات العربية القديمة وعلاقتها بالقرآن الكريم، وقد وضع ونشره، وذلك، حيث تحدث فيه المؤلف عن اللغة وجمعها ولهجات القبائل قبل نزول القرآن، وعوامل التقريب بينها حتى وصلت إلينا في صورة اللغة الموحدة من خلال ما ورثناه عن العصر الجاهلي متمثلاً في المعلقات وغيرها من المرويات والمأثورات والحكم والعبر، وللكاتب نفسه كتاب آخر عن اللهجات العربية القديمة في القرآن الكريم.

وثمة كتب أخرى عن اللهجات العربية القديمة وعلاقتها بالقرآن الكريم، نحو: كتاب لغات القبائل في القرآن الكريم، لأبي عبيد القاسم بن سلام المتوفي 224 هـ، ومخطوطة بعنوان: (كتاب لغات القرآن) لمحمد بن علي بن المظفر المعروف بالوزان المتوفي سنة 875 هـ، عن ابن عباس - رضي الله عنه -، وهي مدونة بفهارس مكتبة شستر تحت رقم 4263، وبمكتبة المخطوطات بجامعة الكويت تحت رقم 2760، ومخطوطة بعنوان: (كتابات اللغات في القرآن) برواية ابن حسنون المقرئ المتوفي سنة 386 هـ (١٣)، وغير ذلك من الكتب التي اتخذت

من لهجات القبائل العربية القديمة وألفاظها وعلاقتها بالقرآن الكريم مجالاً لها.

وفي العصر الحديث نلاحظ أن مصطلح الفصحى مازال يلقي بظلاله على دراسة اللغة العربية في العالم العربي، ومازال بعض علماء اللغة والأدب يرون في دراسة اللهجات نوعاً من التنكر للفصحى، بل يرى بعضهم في ذلك شيئاً أشبه بالكفر والإلحاد (14)، ولكن علم اللغة الحديث ألغى هذه التفرقة بين الفصحى واللهجة، فكل جدير بالدراسة، و فليست اللهجات أقل انتظاماً من الفصحى في كيفية بنائها وقواعد تركيبها (15).

لا يظن أحد أن علم اللغة حينما يقرر دراسة اللهجات الحديثة فإن ذلك يعني النهوض بها وإحلالها محل الفصحى، فليس هذا هو الهدف أبداً من دراسة اللهجات بالمعنى العلمي الذي نقصده، وإنما نقصد أن دراسة اللهجات وسيلة لبيان ما غمض، وتفسير ما أبهم في الفصحى من بعض الظواهر اللغوية، أو لتوضيح الظواهر التي اهتمت بها اللغات السامية الأخرى.

وقد قدمت دراسات عديدة في العالم العربي عن دراسة اللهجات الحديثة. من ذلك: كتاب (في اللهجات العربية) للدكتور إبراهيم أنيس، وكتاب (لهجة البدو في الساحل الشمالي الغربي في مصر)، وخصائص اللهجة الكويتية، للدكتور عبد العزيز مطر، وكتاب (لهجة الكرنك)، للدكتور تمام حسان، وبحث

(لهجة الجعفرية)، للدكتور عبد الرحمن أيوب، وكتاب (لهجة نجد)، للدكتور السعيد بدوي، ومن طريف القول أن تهتم جامعة انديانا وجامعة هارفارد وقسم اللغات الشرقية في الجامعة البريطانية بدراسة اللهجات العربية والمستويات اللغوية في اللغة العربية المعاصرة، ومنها بحث في خطب الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وكيف أنه يبدأ الخطب باللغة العربية الفصحى ثم ينحى منحى العامية ثم يرجع مرة أخرى للغة العربية الفصحى (16) وغيرها من البحوث في ازدواجية اللغة.

#### رابعاً: - أثر اللهجات على اللغة الفصحى:-

إن المتصفح لكتب اللغة والنحو العربي القديمة ليشهد بوضوح أثر اللهجات العربية القديمة على بنية اللغة العربية الفصحى، حيث يلحظ كثيراً من الشواهد والأمثلة التي رويت بأكثر من رواية، وهنا اتجه اللغويون والنحاة إلى اللهجات العربية فوجدوا فيها تفسيراً وتعليلاً لما رأوه مخالفاً للقاعدة العربية، أو لما ورد مخالفاً للقياس، ومن هنا اتجه اللغويون والنحويون إلى اللهجات العربية مفسرين ومحللين لبعض الظواهر اللغوية والتركيبية التي وجدت مخالفة للقياس في بنية العربية الفصحى، إلا أن انطلاقهم هذا إنما كان من قبيل ما أسماه ابن جني اختلاف اللغات وكلها حجة (17)، وهو ما يتضح من خلال عرض النماذج التالية، على سبيل المثال لا الحصر:-



ورود (ما) النافية عاملة وغير عاملة (18) :-

وردت (ما) النافية، في كلام العرب، داخلة على المبتدأ والخبر غير عاملة، كما في قولهم: ما زيد قائم، ووردت كذلك عاملة مع دخولها على المبتدأ والخبر، كما في قولهم: ما زيد قائماً، وقد وجه النجاة العاملة على لهجة الحجازيين (والتهاميين والنجديين)، وغير العاملة على لهجة التميميين، ويذكر ابن جني أن بني تميم لما رأوها حرفاً داخلاً بمعناه على الجملة المستقلة بنفسها، ومباشرة لكل واحد من جزأها، كقولك: ما زيد أخوك، وما قام زيد، أجروها مجرى (هل)..... ولذلك كانت عند سيبويه لغة التميميين أقوى من لغة الحجازيين».

ورود (لا) النافية عاملة وغير عاملة (20).

وردت (لا) النافية، في كلام العرب، داخلة على المبتدأ والخبر عاملة عمل (ليس)، وغير عاملة، وقد وجه النحاة العاملة عمل (ليس) على لهجة الحجازيين، بشرط: أن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وألا يتقدم الخبر، وألا ينتقض النفي بالألا، أما غير العاملة فوجهها النحاة على لهجة التميميين الذين يرون إهمالها.

ورود (لعل) جارة (21) :-

وردت (لعل)، في كلام العرب، جارة، كما في قول الشاعر:  
فقلت ادع أخرى وارفع الصوت  
دعوة

لعل أبي المغوار منك قريب  
وقد وجه النحاة الجر هنا على

لهجة عقيل.

ورود (متى) جارة (22) :-

وردت (متى)، في كلام العرب، جارة، كما في قول الشاعر:  
شربن بماء البحر ثم ترفعت  
متى لجج خضر لهن نئيج  
وقد وجه النحاة الجر لـ (متى) على لهجة هذيل.

ورود (ذو) بمعنى الذي (23) :-

وردت (ذو)، في كلام العرب، بمعنى (الذي)، كما في قول الشاعر:  
فإما كرام موسرون لقيتهم  
فحسبي من ذو عندهم ما كفانيا  
و(ذو) في البيت السابق هي التي يسميها النحاة (ذو) الطائية، وهي التي لا تفهم صحبة، أي: لا تكون بمعنى: صاحب، بل تكون موصولة بمعنى: (الذي)، وتكون مبنية، وآخرها الواو رفعاً ونصباً وجرّاً، كما في الشاهد السابق، أو معربة كالرواية الأخرى للبيت السابق بالياء بدلاً من الواو حيث ورد الشاهد بالرواية التالية:

فإما كرام موسرون لقيتهم

فحسبي من ذي عندهم ما كفانيا  
وثمة نماذج أخرى كثيرة وردت فيها أكثر من رواية، ووجد اللغويون والنحاة في لهجات القبائل العربية تفسيراً وتعليلاً لما رأوه مخالفاً للقياس، وهذا ما يظهر بوضوح من خلال الدراسة التي قدمها الدكتور رشيد عبد الرحمن العبيدي بعنوان:  
(أثر اللهجات في شرح ابن عقيل على الألفية) (24).

أما العربية الفصحى المعاصرة فقد تأثرت كثيراً باللهجات المحلية في

الاقطار العربية، وأدى ذلك إلى شيوع كثير من الأخطاء اللغوية عند الكتاب والمبدعين، وعبر وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة، وفي الندوات والمؤتمرات واللقاءات الرسمية، ويبدو هذا واضحا من خلال النماذج التالية التي أمكن تصنيفها إلى ما يلي (25):

### المستوى الصوتي:-

يلحظ في الأقطار العربية نطق بعض الأصوات في اللهجة المحلية بطريقة تختلف عنها في بعض الأقطار العربية الأخرى، فمثلا يبدل الكويتيون صوت الجيم ياء، نحو: دجاجة (دياية)، رجال (ريال)، جامعة (يامعة)، ويبدل الاماراتيون كذلك صوت الكاف شيئا، نحو: سمك (سمش)، ويبدو أن هذا الإبدال يتعلق بالكاف التي تقع في نهاية الكلمة، وهو ما يبدو من قولهم في: كيف أخبارك؟ (كيف أخبارش)، وفي مصر يبدل صوت الثاء سينا، فيقولون في: ثناء (سناء)، وقد يبدل تاء، فيقولون في: ثوم (توم)، وهكذا يتعدد قلب الأصوات في اللهجات العربية، وقد كشفت دراسات عديدة النقاب عن هذه التغيرات في اللهجات العربية (26).

وثمة أخطاء أخرى تلخص في المستوى الصوتي، حيث نجد أنهم يبدلون حركة بحركة، نحو:

1. يقولون (النحوى)، والصواب: (النحوى)؛ لأنه منسوب إلى النحو.

2. يقولون (مركز الكلى) والصواب: (الكلى)؛ لأنه منسوب إلى الكلية.

3. يقولون (الاتجاه العلماني)،

والصواب: (الاتجاه العلماني)؛ لأنه منسوب إلى (العلم) لا إلى (العلم)، بمعنى العالم، وهو خلاف الديني أو الكهنوتي.

4. يقولون (المنطاد)، والصواب: (المنطاد)، كما تشير إلى ذلك المعاجم العربية.

5. يقولون: (قطعه إربا) بفتح الراء، والصواب: (إربا) بسكونها.

6. يقولون: (وقع في مأزق) بفتح الزاي، والصواب: (مأزق) بكسرها.

7. يقولون: (حضر الجمهور) بفتح الجيم، والصواب: (الجمهور) بضمها.

### المستوى الصرفي:-

يحظى هذا المستوى بكثير من الأخطاء؛ حيث ينتشر القياس بين الصيغ والأوزان بشكل غير صحيح، يبدو هذا واضحا من خلال النماذج التالية:

1. يقولون: (الراسل) على ظهر الرسائل، والصواب: (المرسل)؛ لأنها اسم فاعل من الفعل (أرسل).

2. يقولون: (الأمر ملفت للنظر)، والصواب: (لافت للنظر)؛ لأن الفعل (ألفت) لم تشر إليه المعاجم العربية.

3. يقولون: (لي أذن صاغية)، والصواب: (أذن مصغية)؛ لأنها اسم فاعل من الفعل الرباعي (أصغى).

4. يقولون: (البضاعة المباعة لا ترد ولا تستبدل) والصواب: (البضاعة المبيعة)؛ لأن المبيعة اسم مفعول من الفعل الثلاثي (باع).

5. يقولون: (عرض الأمة مصان)، والصواب: (مصون)؛ لأن الأصل في (مصون) (مصوصون) فنقلت ضمة

الواو إلى الصاد الساكنة قبلها، فاجتمعت واوان ساكنتان، فحذفت إحداهما.

6. يقولون: (أحتار إذ أختار)، والصواب: (أحار)؛ لأنه مهموز من الثلاثي (حار).

7. يقولون: (داهمه الموت)، والصواب: (دهمه الموت)؛ لأن الفعل ليس موضع مشاركة.

8. يقولون: (العزاء قاصر علي تشييع الجنازة)، والصواب: (مقصور)؛ لأن الصيغة التي تناسب السياق صيغة اسم المفعول لا اسم الفاعل، ومثال ذلك قولهم: (الكهرباء قاطعة)، والصواب: (مقطوعة).

9. يقولون: (كان الثوب مرخياً)، والصواب: (مرخى)؛ لأن الفعل (أرخی) مثل (أعطى) الذي يكون اسم المفعول منه (معطى)، وليس (معطياً).

### المستوى النحوي:-

1. يقولون: (أذن له بالسفر)، والصواب: (أذن له في السفر)؛ لأن معنى: أذن بالشيء، علم به، قال تعالى: فأذنوا بحرب من الله ورسوله (البقرة 279)، أي: كونوا على علم.

2. يقولون: (استأذن منه)، والصواب: (استأذنه في كذا) قال تعالى: (فإذا استأذنتك لبعض شأنهم فأذن لمن شئت منهم) (النور 62).

3. يقولون: (اضطر للسفر)، والصواب: (اضطر إلى السفر) قال تعالى: (وقد فصل لكم ما حرم عليكم إلا ما اضطررتم إليه) (الأنعام 119).

4. يقولون: (طالع في الكتاب)، والصواب: (طالع الكتاب، أو اطلع عليه).

5. يقولون: (جاءوا عن بكرة أبيهم)، والصواب: (جاءوا على بكرة أبيهم).  
6. يقولون: (أجاب على سؤاله)، والصواب: (أجاب سؤاله، أو أجاب عن سؤاله) قال تعالى: (أجيبوا داعي الله) (الأحقاف 31).

7. يقولون: (هذا البئر)، والصواب: (هذه البئر) قال تعالى: «وبئر معطلة وقصر مشيد» (الحج 45).

8. يقولون: (كلا الرجلين خرجا)، والصواب: (كلا الرجلين خرج).  
9. يقولون: (مثل هذه الأمور بسيطة)، والصواب: (مثل هذه الأمور بسيط).

### المستوى الدلالي:-

1. يقولون: (أسلوب شيق)، والصواب: (أسلوب شائق)؛ لأن الشيق معناه: المشتاق، أما السائق فمعناه: ما يشوق الإنسان بجماله وحسنه.

2. يقولون: (أجوس الطرقات مع أصدقائي)، والصواب: (أمشي في)؛ الفعل جاس لا يستخدم إلا مع الحرب والقتال ووقت الشدة.

3. يقولون: (لن أرتحل الآن)؛ والصواب: (لا)؛ لأن (لن) للنفي في المستقبل، أما (لا) لنفي الحال.

4. يقولون: (لم أره أبداً)، والصواب: (قط)؛ لأن (أبداً) لتأييد النفي في المستقبل، وتتلاءم مع حرف النفي (لن) أما (قط) فلتأكيد النفي في الماضي، وتتلاءم مع (لم).

وتتعدد الأخطاء من المتكلمين بالعربية في جميع الأقطار، لا تختص بها طبقة دون طبقة، بل إن الأمر ليكاد



ويحتاج الأمر أيضا إلى رصد ما قد يشيع في اللهجات العربية الحديثة من ألفاظ وتراكيب فضيحة، ومحاولة تنمية هذه الألفاظ والتراكيب وإذاعتها بين المثقفين وأجهزة الاعلام لتحظى بنسبة عالية من الاستخدام الذي يفيد في تثبيت أركان العربية وتوضيح قدرتها على استيعاب مثل هذه الألفاظ والتراكيب التي قد يبتعد عنها المثقفون لشكلهم في عربيتها.

### قائمة المصادر والمراجع:-

1. دكتور إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1952م.
2. الأزهرى، خالد بن عبد الله الأزهرى، شرح التصريح على التوضيح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ت).
3. دكتور إميل يعقوب وآخرين، قاموس المصطلحات الأدبية واللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987م.
4. ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، القاهرة، 1933م.
5. ابن جني، أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
6. جون ليون، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة دكتور حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط 1، 1985م.
7. دكتور حسن ظاظا، اللسان والإنسان.
8. دكتور رشيد عبد الرحمن

يصل إلى المتخصصين في العربية ودرسها، وهو ما يحتاج بالفعل إلى وقفة، وفي مجال المتخصصين في العربية ودرسها يلحظ شيوع بعض الأحكام التقييمية عن بعض الأساليب، ومن ثم يصفون هذه الأساليب بالخطأ، ومراجعة المعجم تكشف صحة هذه التراكيب، وثمة دراسات اهتمت بدراسة اللهجات والبحث فيها عما قد يكون له أصل عربي (27)، إلا أن هذه الدراسات تحتاج إلى مزيد من الجهد ومزيد من الدراسة حتى نستطيع أن نوظف ما قد يشيع في اللهجات المحلية، ويكون له أصل في العربية الفصحى.

### خامسا: الخاتمة:-

هدف هذه الدراسة البحث في اللهجات العربية القديمة والحديثة، ومحاولة الوصول إلى أثر هذه اللهجات على بنية اللغة العربية الفصحى التراثية والمعاصرة، وبيان مدى التغير الذي طرأ على جميع مستويات اللغة: الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية. وقد انتهت هذه الدراسة إلى رصد كثير من التغيرات التي طرأت على بنية اللغة العربية، ومما يلفت النظر أن بعض هذه التغيرات موجود في العربية التراثية، ويوجد ما يشابهها في العربية المعاصرة، وهو ما يحتاج بالفعل إلى دراسة تاريخية مقارنة تحاول التأصيل لمثل هذه الظواهر في العربية المعاصرة والعربية التراثية، حيث يفيد ذلك في الكشف عن أصل اللهجات العربية الحديثة في الوطن العربي.

- العربية ودراسات الشرق الأوسط، كلية الآداب، الجامعة الأمريكية، بيروت، السنة 31، 1983م.
- 18- الفيروز آبادي: محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي (ت 817 هـ) القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977م.
- 19- دكتورة ليلي خلف السبعان، تطور اللهجة الكويتية، الكويت، 1995م.
- 20- دكتور مازن المبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1999م.
- 21- المالقي، أحمد بن عبد النور المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، (د-ت).
- 22- الدكتور محمد التنير، ألفاظ عامية فصيحة، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1987م.
- 23- محمد العدناني، معجم الأخطاء الشائعة، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1985م.
- 24- دكتور محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1985م.
- 25- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الآداب، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة.
- 26- المرادي، الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م.
- 27- ابن منظور: أبو الفضل ابن العبيدي، مقال: أثر اللهجات في شرح ابن عقيل على الألفية، مجلة الجامعة المستنصرية، ع 5، السنة 5، 1975م.
- 9- السيوطي، جلال الدين السيوطي، همع الهوامه شرح جمع الجوامع، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د-ت).
- 10- الصبان، محمد بن علي الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د-ت).
- 11- دكتور طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، 1944م.
- 12- دكتور عبد الحميد السيد طلب، تاريخ النحو وأصوله، منشورات جامعة الكويت، (د-ت)، واللهجات العربية القديمة في القرآن الكريم؟؟
- 13- دكتور عبد الرحمن أيوب، العربية ولهجاتها، مكتبة الشباب، القاهرة، (د-ت).
- 14- دكتور عبد العزيز مطر، الأصالة العربية في لهجات الخليج، عالم الكتب، (د-ت)، وخصائص اللهجة الكويتية، الكويت، 1969م.
- 15- دكتور عبد الكريم مجاهد، مقال: ظاهرة التطابق بين الفعل وفاعله في اللهجات الحديثة بين اللهجات القديمة واللغات السامية، مجلة اللسان العربي، المغرب، ع 38، 1994م.
- 16- ابن عقيل، بهاء الدين بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، مكتبة دار التراث، القاهرة، (د-ت).
- 17- فرنر ديم، مقال: اللغة العربية الفصحى واللهجات واللغة العربية الأم، مجلة الأبحاث، مركز الدراسات

منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة (د-ت).

28. دكتور الموافي الرفاعي البيلي، خصائص لهجة تميم، دراسة تحليلية، مكتبة الإيمان، المنصورة ط 1، 1983م.

29. دكتور نعيم رحيم العزاوي، مقال: ظواهر لغوية ونحوية عند بعض شعرائنا المعاصرين، مجلة الأقلام، العراق، ع 5، السنة 22، 1987م.

30. دكتور نهاد الموسى، مقال: الخطأ في العربية، نموذج من التردد بين منازل المثال والواقع، مجلة الأبحاث، مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط، الجامعة الأمريكية، بيروت، السنة 31، 1983م.

31. ابن هشام، جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن هشام، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د-ت).

32. (CHAMRABIN) اللهجات العربية الغربية القديمة، ترجمة دكتور عبد الرحمن أيوب، مطبوعات جامعة الكويت، 1986م.

33. (A Linguistic Analysis of) Egyptian Radio Arabic: R.S Har-rall, Harvard Univr Press 1962) الهوامش والتعليقات:-

1. انظر: دكتور محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة ص 16-17.

2. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل. ه-ج) 4/5/4084.

3. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، 2/841.

5. دكتور مازن المبارك، معجم

المصطلحات الألسنية، ص 81-82، وانظر أيضا: دكتور إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 11، ودكتور إميل يعقوب، وقاموس المصطلحات الأدبية واللغوية، ص 336.

6. انظر: دكتور الموافي الرفاعي البيلي، خصائص لهجة تميم.

7. (CHAMRABIN) اللهجات العربية الغربية القديمة، ص 47، وانظر أيضا: دكتور مازن المبارك، معجم المصطلحات الألسنية ص 81-82.

8. انظر: دكتور عبد الرحمن أيوب، العربية ولهجاتها ص 39-42، و (CHAMRABIN) اللهجات العربية الغربية القديمة، ص 47-57، ودكتور عبد الكريم مجاهد، مقال: حول اللغة العربية الفصحى واللهجات العربية واللغة الأم، ص 25-35.

9. انظر: دكتور حسن ظاظا، اللسان والإنسان، ص 132.

10. انظر: دكتور عبد الرحمن أيوب، العربية ولهجاتها ص 40.

11. انظر: دكتور عبد الرحمن أيوب، العربية ولهجاتها ص 41.

12. انظر: دكتور عبد الكريم مجاهد، مقال: ظاهرة التتابع بين الفعل وفاعله في اللهجات الحديثة بين اللهجات القديمة واللغات السامية، ص 137-143.

13. انظر: ابن الجزرى، غاية النهاية في طبقات القراء 1/415.

14. انظر: دكتور طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، ص 236.

15. انظر: جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية ص 46.



العبيدي، مقال: أثر اللهجات في شرح ابن عقيل على الألفية ص 20. 53.

25. من الدراسات التي اهتمت بالأخطاء اللغوية في العربية المعاصرة، وعنهما أخذت النماذج المذكورة، الدراسات التالية:

الأستاذ محمد العدناني، معجم الأخطار الشائعة، ودكتور نعيم رحيم الغراوي، مقال: ظواهر لغوية ونحوية عند بعض شعرائنا المعاصرين، ص 54-58، ودكتور نهاد الموسى، مقال: الخطأ في العربية، نموذج من التردد بين منازل المثال والواقع، ص 55-82، ودكتور عبد العزيز مطر، الأصالة العربية في لهجات الخليج.

26. انظر: دكتورة ليلى خلف السبعان، تطور اللهجة الكويتية، دكتور عبد العزيز مطر، خصائص اللهجة الكويتية.

عبد الله خلف التليجي في كتابه لهجة الكويت بين اللغة والأدب وهو من جزأين، طبع في الكويت 1988، 1989.

27. من الدراسات التي اهتمت بالبحث في اللهجات، وإخراج ما قد يكون له أصل في الاستعمال الفصح في هذه اللهجات دراسة الدكتور عبد العزيز مطر، الأصالة العربية في لهجات الخليج، عالم الكتب، (د-ت) والدكتور محمد التنير، ألفاظ عامية فصيحة.

16. انظر: (A Linquistic Analysis of Egyptian Radio Arabic R.S Haeecall, Harvaed Univr Press 1962

17. انظر: ابن جني، الخصائص 12/2

18. انظر تفصيل ذلك في: المالقي، رصف المباني ص 310-313، والمرادى، الجنى الداني ص 322-324. وابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب 2/2.

19. ابن جني، الخصائص 1/168.

20. انظر: تفصيل ذلك في: المالقي، رصف المباني ص 262، والمرادى، الجنى الداني ص 292-294، وابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب 1/195-196، وابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك 1/312-315.

21. انظر تفصيل ذلك في: الشيخ خالد الأزهرى، شرح التصريح على التوضيح 2/2-3، والصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني 2/205.

22. انظر تفصيل ذلك في: ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب 2/21، والشيخ خالد الأزهرى، شرح التصريح على التوضيح 2/2-3، والصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني 2/204-205.

23. انظر توضيح ذلك في: الأزهرى، شرح التصريح على التوضيح 1/137، والسيوطي، همع الهوامع 1/83-84، والصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني 1/157-158.

24. انظر: دكتور رشيد عبد الرحمن

# العلاقة

بين

## السلطة والمثقف

بقلم: د. حسين الصديق

تعد العلاقة بين السلطة والمثقف إشكالية معقدة لارتباطها بالإنسان في علاقاته المتشابكة في المجتمع. ونموذج العلاقة بين سيف الدولة الحمداني أمير حلب في منتصف القرن الرابع الهجري والفارابي الفيلسوف والمعلم الثاني هو واحد من النماذج الكثيرة التي يقدمها تراثنا العربي الإسلامي. فقد كانت العلاقة بين الأمير والفيلسوف مثالا للعلاقة بين الخطاب البلاغي والخطاب الفلسفي/العقلي. فحيث يسود الأول تكون دولة يمثلها فرد، وحيث يسود الثاني تقوم دولة مؤسسات. وقد غلب الخطاب الأول على بلاط سيف الدولة، على حين أن الخطاب الثاني انزوى بعيداً فلم يستفد منه الأمير، وهذا ما جعل دولته المتمثلة بشخصه تنتهي بموته.

وأهمية البحث تقوم على ربط

من يملك السلطة  
السياسية بحاجة  
إلى من يملك المعرفة

العلاقة بين السياسي  
والثقافي في العالم  
العربي متأزمة

الصلة بين سيف الدولة  
والفارابي نموذجاً

تتعدد أشكالهم المعرفية وتتنوع،  
والعلاقة بين الطرفين هي علاقة  
مصلحة، ولذلك فهي تقوم في الغالب  
على الصراع أو المعارضة.

إن ما تقدم يعد قضية إشكالية  
تاريخية وإنسانية، عرفت كل حقبة  
التاريخ. والكلام على هذه الإشكالية  
معقد للغاية وصعب إذ إنها تشكل  
ذروة مجموع العلاقات الاجتماعية  
في حضارة ما.

والمجتمعات الغربية المعاصرة تجد  
نفسها أمام فراغ نظري فيما يتعلق  
بهذه المسألة إذ لم يعد هناك اهتمام  
بتلك العلاقة، بعد أن أصبح الاهتمام  
موجهاً رلى آلية انتقال السلطة  
وممارستها من خلال مؤسسات  
سياسية - ثقافية. وما عدنا نسمع في  
الغرب اليوم حديثاً عن السلطة  
الثقافية باعتبارها جهة تشريعية أو  
تهب الشرعية، أو توطد السلطة  
السياسية، وذلك لأن النقد الفلسفي  
الاجتماعي المعاصر، والواقع العملي  
قد أسقطا عند الغربيين مفهومي الحق  
الإلهي والسلطة المطلقة.

أما في الحضارة العربية  
الإسلامية وبخاصة عند العرب  
المعاصرين فلا نجد دراسات وافية  
في هذا الموضوع، وما وجد منها فهو  
خاضع لتأثيرات ثقافية أجنبية لا  
تنطلق من الواقع السياسي - الثقافي  
والاجتماعي العربي.

إن الدراسة الحالية لا تدعي  
محاولة الإحاطة بهذه القضية عند  
العرب تاريخياً. وما تسعى رليه هو  
عرض وجهة نظر في المسألة من  
زاوية تاريخية، في ضوء معطيات

الحاضر بالماضي وقراءته في ضوء  
تجربة تاريخية يمكن إخضاعها  
بكاملها للدرس والاستنباط فيستفيد  
الحاضر من تجارب الماضي،  
ويصحح مستقبله. وبخاصة أن  
العلاقة بين السياسي والثقافي في  
الواقع العربي المعاصر منذ مطلع  
القرن العشرين تعاني أزمة حقيقية  
لا بد لفهمها من البحث عن أصولها  
المعرفية التاريخية.

كل سلطة مصدر تنازع، وكل من  
يملك سلطة يتعرض لانتقادات  
ومحاولات لاستبعاده.

ولذلك فإن من يملكون السلطة  
السياسية يدخلون في صراع مع  
منافسيهم، ويحتاجون إلى نوع من  
المعارف يساعدهم على الاحتفاظ  
بالسلطة ويعطي هذه السلطة شرعية  
لدى الناس، مما يساعدهم على كسب  
تأييدهم.

ولكن أصحاب السلطة غير  
متفرغين لتحصيل ذلك النوع من  
المعارف، وهم في الغالب ليسوا من  
الفئة التي تملك هذه المعارف التي  
تجعل الناس في المجتمع المدني  
يجلّون أصحابها ويسلمون بأرائهم  
وأحكامهم، لأنهم يمثلون المرجع  
الثقافي والديني والاجتماعي  
والقضائي والتاريخي عند الناس  
الذين يجدون لديهم ردوداً على كل  
تساؤلاتهم في هذه المجالات.

إن من يملك السلطة السياسية  
بحاجة إلى من يملك المعرفة  
الضرورية لاستمرار سلطته. وكما  
تتعدد أشكال السلطة السياسية  
وتختلف فإن من يملكون المعرفة



منهم فيحل مكانهم منهياً حلقة في سلسلة لم تتوقف في التاريخ العربي- الإسلامي إلا في مطلع القرن العشرين بظهور مفهوم الدولة الحديثة.

عرفت الدولة العربية الإسلامية في القرن الرابع الهجري، عصر سيف الدولة، الأتراك والبويهيين الذين كانوا يحكمون بغداد، أما في مصر فكان الأخشيديون ومن بعدهم الفاطميون، وفي بلاد الشام كان سيف الدولة.

سيف الدولة كان واحداً من السلاطين الذين حكموا في القرن الرابع الهجري في ظل الخلافة العباسية في بغداد. وقد شمل حكمه منطقة واسعة كانت عاصمتها حلب التي ما ملكها إلا بفضل القوة العسكرية التي كانت تمنحه إياها عصبية القبيلة ومماليكه، وهو بذلك يشترك في فقدان الشرعية السياسية مع الأتراك والبويهيين والسلاجقة والمماليك والأيوبيين وغيرهم من السلاطين، وهذا ما جعل السلطة مصدر تنازع دائم بين هؤلاء، فكل من يملك القوة المناسبة ويغلب بالسيف كان يصنع لنفسه شرعية سياسية حتى يأتي من هو أقوى منه فيأخذ السلطة منه. وقد كانت القبائل المحيطة بحلب، على سبيل المثال، ترى في سيف الدولة منازعاً لها وخصماً على الخيرات التي كانت تجنيها من غزو حلب وأطرافها، كما أن سيف الدولة أخذ حلب من الأخشيديين في عام 333هـ، وحاول ضم دمشق إلى مملكته حتى قامت بينه وبين الأخشيديين مصاهرة سياسية.

سيف الدولة علي بن حمدان من قبيلة تغلب العربية، ولد في عام 301 أو

العلوم الإنسانية الحديثة، منطلقة من قاعدة أن فهم الحاضر لا يمكن أن يكون صحيحاً أو كاملاً إلا إذا انطلق من التاريخ الذي ينتمي إليه هذا الحاضر. فالتاريخ هو ذاكرة الحاضر، ولا حاضر لمن لا تاريخ له.

إن العلاقة بين السياسي والثقافي في الوطن العربي تمر بأزمة حادة منذ الثلث الأول من القرن العشرين، وهي إشكالية مستمرة تزداد حدة وتعقيداً. وفي رأيي أن فهم هذه الإشكالية، ووضع تصور حل أو حلول لها، إنما يجب أن يبدأ من البحث في ذاكرة الأمة، وذاكرة الأمة تراثها وتاريخها.

## سيف الدولة وغلبة الخطاب البلاغي على الخطاب الفلسفي/العقلي

بانتهاء الخلافة الراشدة باستشهاد سيدنا الإمام علي بدأ الفراق بين السلطة السياسية والسلطة الثقافية اللتين كانتا مجتمعتين عند الخلفاء الأربعة. وتحولت العلاقة بينهما من علاقة تكامل إلى علاقة نزاع وهيمنة. وتتابع على حكم الدولة العربية الإسلامية ملوك من العرب الأمويين والعباسيين الذين توقف حكمهم الفعلي بعد المعتصم الذي فتح أمام مماليك الأتراك باب السيطرة على مقدرات الأمة، وأصبح «الخليفة» لا يملك من منصبه إلا اللقب، وعرفت الدولة العربية الإسلامية حكماً متعددين، كانوا يعلنون ولائهم للخليفة في بغداد بعد أن يكونوا قد تمكنوا من اجزاء بلد يحكمونه، هم ومن بعدهم عشيرتهم، حتى يأتي من هو أقوى

عصره كان يدرك أن سلطته السياسية تنقصها الشرعية التي لا يوفرها له إلا المثقف الذي يملك المعرفة الضرورية لاستمرار سلطته، وهذه المعرفة كانت تمثل بشكل أو بآخر السلطة الثقافية التي كان يملكها الخلفاء الراشدون إلى جانب سلطتهم السياسية، وكان مفهوم الخلافة يشتمل على هاتين السلطتين معاً، وهي سلطة نوزع فيها الملوك من زمن معاوية كما ذكرنا، ولم يملكها السلاطين أبداً، فكان لابد لهم من استقطاب من يمثلون السلطة الثقافية ليتمكنوا، بفضل ما يقدمه هؤلاء لهم من دعم معنوي وإعلامي اجتماعي، من إضفاء الشرعية على سلطتهم السياسية التي امتلكوها بغلبة السيف، أو ليتمكنوا على الأكل من الحفاظ على هذه السلطة.

إن كل وسط من الأوساط يمكن أن يحدد بالأفكار والمعتقدات التي يسلم بها، وبالقضايا التي يقبلها من غير تردد. ومفاهيم هذا الوسط جزء من ثقافته التي على الخطاب الموجه لهذا الوسط أن يهتم بها، وعلى كل خطيب يريد إقناع مستمع ما ينتمي إلى وسط من الأوساط أن يتبنى، أو يستخدم، في خطابه المفاهيم السائدة في هذا الوسط.

وسيف الدولة يمثل، في آن واحد، وسطاً يخاطبه آخرون، وخطيباً يخاطب وسطاً، فقد كان بحكم نشأته البدوية عربي الثقافة، يحن إلى إنشاد الشعر وسماعه، وكان من الطبيعي أن يسود في بلاطه الخطاب الأدبي المتمثل بالشعراء واللغويين والنحاة من أمثال ابن نباتة، وابن جني، وأبي علي

303 في ميفارقين أشهر مدينة بديار بكر كما يكتب معجم البلدان، وكانت فيها والدته وأهلها فكان يردد إليها دائماً، وعندما توفي في حلب عام 355هـ نقل جثمانه إليها ودفن فيها.

دخل حلب في عام 333هـ وكانت مدينة تجارية صناعية، تغص أسواقها بالحركة والبضائع بحكم موقعها الهام بين الشرق والغرب.

عاش سيف الدولة نيفاً وخمسين عاماً، كان فيها منشغلاً بالحروب التي بدأها منذ أن كان شاباً، فقد غزا البيزنطيين عدة مرات وله من العمر خمسة وعشرون عاماً، كما ساهم في قتال البريديين ودحرهم وإعادة الخليفة المتقي إلى بغداد، وهو الذي منحه لقب سيف الدولة.

ولم تختلف حياته في حلب عنها من قبل، إذ استمر في حرب البيزنطيين فكانت له غزوات تسمى الربيعيات وأخرى الصائفات وثالثة الشواتي، وسوى حروبه مع البيزنطيين كانت له حروب أخرى ضد الأخطار التي كانت تهدد سلطته في حلب سواء أكانت من الأخشيديين، أو من القبائل العربية المحيطة بحلب، أو من التمردات التي كان يقوم بها بعض مماليكه عندما كانوا يأنسون فيه ضعفاً.

كان سيف الدولة دائم الانشغال بقضايا السلطة من جهة والغزو من جهة أخرى، وهذا يعني أنه ما كان يملك وقتاً يساعده على رفد ثقافته الأدبية الخالصة بثقافة عصره العقلية، فقد تتلمذ على ابن خالوية مؤدب أمراء بني حمدان، وساعده في ذلك موهبته الشعرية. وهو كأي من سلاطين

ببلاط سيف الدولة من شيوخ الشعر، أمران اثنان يمكن إضافتهما إلى ما تقدم من تحليل سياسي ثقافي: الأول هو كرم سيف الدولة الذي بلغ برأى كثير من المؤرخين والدارسين حد الإسراف، وكان سيف الدولة يلجأ في سبيل جمع الأموال لتمويل حروبه ونفقات بلاطه إلى مصادرة الأموال والأراضي، وأخذ ما في أيدي الرعية مستعينا بقاوض جائر هو أبو الحصين علي بن عبد الملك الرقي حتى شاعت عبارة «كل من هلك فلسيف الدولة ما ترك وعلي أبي الحصين الدرك» وهذا ما جعل المؤرخين يستنتجون أن سيف الدولة كان جائراً بلا شك «على رعيته، يفرض عليها الضرائب الثقيلة لكي يستطيع أن يؤمن نفقات الحملات ونفقات البلاط».

والأمر الثاني هو أن سيف الدولة أمير عربي يتذوق الشعر في عصر كان أغلب السلاطين فيه من غير العرب، وهو فوق ذلك أمير عظيم وهب حياته للدفاع عن الثغور، وحمى بلاد الشام طوال حياته من غزوات البيزنطيين في عصر انشغل فيه غيره من السلاطين بالدفاع عن عروشهم، وتركوا الأمة مباحة أمام أعدائها من البيزنطيين وغيرهم من المغول والصليبيين.

لقد غلب الخطاب الأدبي الخطاب العقلي في بلاط سيف الدولة، وهذا ما يشكل ظاهرة عامة عند أغلب السلاطين الذين حكموا الدولة العربية الإسلامية، على حين أن الخطاب العقلي تراجع في ذلك العصر إلى زوايا خاصة ومجالس بعيدة عن السلطان، لأنه كان لا يقدم لهم النفع المرجو عند عامة الناس،

الفارسي، وابن خالوية، وكشاجم، والخالدين، والصنوبري، والمتنبي، وأبي فراس الحمداني.. وكلهم يمثلون الخطاب الأدبي الذي كان يلقي ترحيباً عند سيف الدولة كوسط مخاطب.

وهو من جهة أخرى خطيب يخاطب وسطاً، فهو سلطان يستمد سلطته السياسية من قوته العسكرية، وهو بحاجة إلى خطاب آخر غير القوة العسكرية يتوجه به إلى الناس الذين يخضعون لسلطته، يقربه منهم، ويرفع شأنه بينهم، ويوفر له شيئاً من الشرعية من خلال تقديمه بطلاً عربياً مدافعاً عن الثغور الإسلامية في وجه البيزنطيين. ولما كان الناس عامة يميلون إلى الخطاب الأدبي، لأنهم أقرب إليه من حيث غلبة العواطف والمشاعر لديهم على العقل، وقلما يلقون بالاً للخطاب الفلسفي العقلي، فد كان من الطبيعي أن يغلب على بلاط سيف الدولة حضور الشعراء وممثلو الخطاب الأدبي عامة، والبلاغي خاص، لما يقدمونه من خدمات إعلامية يحرص عليها كل سلطان في ذلك الزمان، وهو ما نراه في ذلك العصر في محاولة كل سلطان استقطاب عدد من ممثلي ذلك الخطاب، يزين بهم مجلسه، فيرضى عنه هؤلاء لما يوفره لهم قربهم منه من مزايا ومصالح، ويقدمون له خدمة مقابلة بتزيين صورته عند الناس.

ولعل ما دفع هذه الكثرة من الشعراء والأدباء إلى الدوران في فلك سيف الدولة، وهو ما مانراه من سلاطين عصره وتنبه عليه الثعالبي في يتيمة الدهر عندما ذكر أنه لم يجتمع ببلاط أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتماع

بالتسارع، وهو ما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار إذا ما أردنا فهم فلسفته السياسية والأخلاقية، فهو يبرز في مؤلفاته أثر الفلسفة والدين في النظرية السياسية والأخلاقية، ويقرر أن العلاقة قوية بين مفهوم الأخلاق الذي هو الكمال الذي ينبغي على الإنسان أن يبلغه من خلال المعرفة العقلانية، وبين الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي يعيش في أطرها هذا الإنسان.

وينطلق الفارابي في مؤلفاته من رغبته بالجمع بين المفاهيم الفلسفية والسبل العملية لتحقيق هذه المفاهيم، فالفيلسوف في رأيه هو من يجمع الفضائل العملية إلى الفضائل النظرية. وقد جسد الفارابي هذا المنطلق في كتابه آراء أهل المدينة الفاضلة الذي يلخص فلسفته بشقيها العملي والنظري، وعرض في كل شيء يهم الوجود الإنساني ويساعده على تحقيق غايته في الوجود وهي بلوغ الكمال، فابتدأ بالكلام على الإلهيات وأنواع الوجود ومراتبه، ونظرية المعرفة، والفيض والإشراق، والسعادة، والسياسة.

ويمكن، في اعتقادنا، تلخيص فلسفة الفارابي بأنها تقوم على تعريف السعادة وبيان سبل تحصيلها، ووضع كل ما عداها في خدمة الإنسان للوصول إليها، وفي مقدمة ذلك السياسة.

فكل موجود في رأي الفارابي «إنما كَوْنٌ ليبلغ أقصى الكمال الذي له أن يبلغه بحسب رتبته في الوجود الذي يخصه، فالذي للإنسان من هذا هو المخصوص باسم السعادة القصوى».

وازدهر الخطاب العقلي بفضل هذا الابتعاد عن السلطان وهو ما نراه واضحاً في كتب أهل العصر الذين عبر عنهم التوحيدي في مؤلفاته وبخاصة في كتابيه الامتاع والمؤانسة، والمقاسبات.

## مفهوم السطة السياسية ووظيفتها عند الفارابي

الفارابي هو أبو النصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان تركي الأصل ولد في عام 259هـ وينسب إلى مدينة فاراب في تخوم بلاد الترك، تعلم الفارسية والعربية إلى جانب التركية، ولقب بالمعلم الثاني بعد أرسطو. كانت فلسفته تشكل امتداداً للأفلاطونية المحدثه إلا أنها لم تخرج مطلقاً من أطر العقيدة الإسلامية. درس في بغداد على أبي بشر متى بن يونس، وانتقل في عام 330هـ إلى دمشق، واتصل بسيف الدولة في حلب، وتوفي في عام 339هـ في دمشق وله من العمر ثمانون عاماً.

شرح الفارابي كتب أرسطو، وكتب في مجالات كثيرة من أبرزها المنطق والموسيقا، والميتافيزيقيا، والفيزيقيا، والسياسة، وكان أثره كبيراً جداً في الفلاسفة العرب المسلمين من بعده وبخاصة ابن سينا، كما أن أثره في الفلسفة الأوروبية لا ينكر. وللفارابي مؤلفات عدة أبرزها إحصاء العلوم، وآراء أهل المدينة الفاضلة، وكتاب تحصيل السعادة.

عاش الفارابي في عصر بدأ فيه تفكك الدولة العربية الإسلامية



متصلة بالعقل الأول وبالنفخة الإلهية الصادرة عن واجب الوجود، وهي بعناصرها تمثل العالم العلوي والوجود الأول في أعلى مراتبه لأنها جزء منه، على حين أن الجسد جزء من العالم السفلي ويمثله بعناصره وهو شبيه به.

ولكن النفس في الإنسان جوهر موجود بالقوة، ولا يتحقق وجوده بالفعل إلا بمعونة العقل أداة المعرفة التي هي الشرط الأول في التمييز بين الجميل والقبيح. وسعي الإنسان إلى هذه المعرفة التي لا بد منها في نقل جوهره من القوة إلى الفعل هو هدفه، لأنه سبيل إدراكه الكمال. فسعي الإنسان إلى معرفة النفس بعد معرفة الكون ليست معرفة لذاتها وإنما ترمي إلى معرفة الواحد الأحد الذي وجد بفضل نوره كل شيء. وهذا السعي في الفكر العربي الإسلامي هو مرتبة من مراتب السعادة، والوصول إلى الكمال هو عين السعادة التي يصفها الفارابي بقوله: «هي أن تصير نفس الإنسان من الكمال في الوجود إلى حيث لا تحتاج في قوامه إلى مادة، وذلك أن تصير في جملة الأشياء البريئة عن الأجسام، وفي جملة الجواهر المفارقة للمواد، وأن تبقى على تلك الحال دائما أبدا». وعلى هذا فالسعادة هي «الخير المطلوب لذاته، وليس يطلب أصلا ولا في وقت من الأوقات بها شيء آخر، وليس وراءها شيء آخر يمكن أن يناله الإنسان أعظم منها».

إلى جانب توضيح مفهوم السعادة يقدم الفارابي تصويره العملي في تحقيق هذا المفهوم. فإذا كان الحصول

فكمال الإنسان الذي خلق من أجل أن يبلغه بحسب مرتبته في الوجود الكوني هو السعادة، وسعي الإنسان نحو الكمال هو غاية وجوده، ولما كانت السعادة في بلوغ الكمال، أو كانت هي هو، فقد اقتضى أن تكون السعادة غاية في ذاتها لا تطلب لغيرها. وسبيل الإنسان في تحصيل الكمال أو السعادة إنما هو العقل الذي هو آله في اكتساب المعارف والخيرات وفي الابتعاد عن الجهل والشور، فيكون بذلك كماله الذي هو عين السعادة. فالإنسان بفضل القوة الناطقة، أشرف أجزاء النفس الإنسانية، يعقل المعقولات، وبها يميز الجميل من القبيح، والخير من الشر، وبقدّر ما يحصل للإنسان من الأفعال الجميلة تكون رتبته في الوجود أعلى وتكون سعادته أكبر، وعلى ذلك فإن الفضائل والخيرات هي مفاتيح السعادة، إلا أن تحصيل الناس للفضائل يتفاوت بحسب رتبة كل واحد منهم بالنسبة إلى العقل، فمنهم من يظن أن السعادة في الثروة، وبعضهم يرى أنها في التمتع بالذات الحسية، وغيرهم يعتقد أن الرياسة هي السعادة، «وكل واحد يعتقد في الذي يراه سعادة على الإطلاق أنه هو الأثر والأعظم خيرا».

ولا يخرج هذا المفهوم عن الإطار المعرفي العام في الحضارة العربية الإسلامية وتحديد مفهوم الإنسان صاحب السعادة، فالإنسان يتشكل من عرض وجوهر، عرض بالجسد وجوهر بالنفس، والإنسان إنسان بالنفس لا بالجسد، لأن النفس

واحد جميع ما يحتاج إليه في قوامه وفي أن يبلغ الكمال». وكلما اتسع الاجتماع كان أقدر على خدمة الإنسان في بلوغ الكمال، «فالخير الأفضل والكمال الأقصى إنما ينال أولاً بالمدينة لا بالاجتماع الذي هو أنقص منها».

إلا أنه قد يحدث أن يتعاون أهل المدينة على الشر، لأن القدرة على فعل الخير أو الشر كامنة بالاختيار والإرادة في الإنسان، وإذا كان الأمر كذلك فقد أمكن أن تُجعل المدينة للتعاون على بلوغ بعض الغايات التي هي ضرور، ولذلك كل مدينة يمكن أن ينال بها السعادة كما ينال بها الشقاء. والمدينة «التي يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تنال بها السعادة في الحقيقة هي المدينة الفاضلة».

وجود المدينة الفاضلة رهن بوجود رئيس فاضل، فالمدينة الفاضلة أشبه بالبدن التام الصحيح، والتعاون بين أعضاء المجتمع الواحد في سبيل تحقيق المدينة الفاضلة شبيه بالبدن التام الذي تتعاون أعضاؤه على تكميل حياة الحي وحفظها عليه.

«وكما أن البدن أعضاؤه مختلفة متفاضلة الفطرة والقوى، وفيها عضو رئيس هو القلب.. وكذلك المدينة أجزاؤها مختلفة الفطرة، متفاضلة الهيئات، وفيها إنسان هو رئيس».

فالنظام السياسي في رأي الفارابي لا يختلف عن باقي أنظمة الوجود الأخرى وعلى رأسها الوجود الإنساني. فكل من هذه الوجودات يقوم على ترابط أجزاء تتبع نظاماً معيناً وترتيباً خاصاً. ولا بد من رئيس في هذا النظام. فإذا كان القلب هو

على السعادة إنما يكون بفعل الجميل فإنه من الضروري أن نفتش عن الطرق التي تساعدنا على معرفة الجميل وشروطه. والشروط التي ينبغي توفرها في الفعل ليكون جميلاً هي في رأي الفارابي ثلاثة: وهي أن نختار فعل الجميل عن وعي وليس عن مصادفة أو قسر، وأن تكون القيمة الذاتية للفعل الجميل هي العلة الوحيدة لاختياره، لا أن نقصد به نيل ثروة أو نيل رياسة ولا لشيء مما أشبه ذلك، وأن نفعل الجميل في كل الأشياء وفي كل الأزمان لا بحسب الظروف والمناسبات.

وينبئ الفارابي على أن بحث الإنسان عن السعادة ليس وهماً مثالياً، ففي الإنسان قدرة بها «يفعل الأفعال الجميلة، وبعينها يفعل الأفعال القبيحة». فهي قدرة على الفعل أيّاً كان، والإنسان بذلك يختار، وهو صانع أفعاله، إلا أن عليه أن يُدرب على فعل الجميل.

والتدريب على فعل الجميل هو صلة الوصل بين السعادة هدف الفلسفة وبين السياسة ومفهوم المدينة الفاضلة عند الفارابي. فهو يبين في آراء أهل المدينة الفاضلة أن الإنسان محتاج في سعيه إلى الكمال، وفي طلبه السعادة، إلى أمور كثيرة لا يمكنه القيام بها وحده، ولذلك فقد كان لابد له من الاجتماع، ولا يمكن للإنسان أن ينال الكمال «الذي لأجله جعلت له الفطرة الطبيعية إلا باجتماع جماعات كثيرة متعاونين، يقوم كل واحد لكل واحد ببعض ما يحتاج إليه في قوامه، فيجتمع مما يقوم به جملة الجماعة لكل

المتخيلة. فيكون بما يفيض منه إلى عقله المنفعل حكيماً فيلسوفاً ومتعقلاً على التمام، وبما يفيض منه إلى القوة المتخيلة نبياً منذراً بما سيكون، ومخبراً بما هو الآن من الجزئيات بوجود يعقل فيه الإلهي. وهذا الإنسان هو في أكمل مراتب الإنسانية، وفي أعلى درجات السعادة. وتكون نفسه كاملة متحدة بالعقل الفعال على الوجه الذي قلنا. وهذا الإنسان هو الذي يقف على كل فعل يمكن أن يبلغ به السعادة. فهذا أول شروط الرئيس».

ويضيف الفارابي مصرحاً بكلمة الإمام في وصفه الرئيس قائلاً: «فهذا هو الرئيس الذي لا يرأسه إنسان آخر أصلاً، وهو الإمام وهو الرئيس الأول للمدينة الفاضلة، وهو رئيس الأمة الفاضلة ورئيس المعمورة من الأرض كلها». إنه الإمام المهدي القادر وحده على تحقيق مفهوم المدينة الفاضلة التي تضمن الفوز بالسعادة لأهلها، لأنه يجمع بين السلطتين الثقافية الدينية والسياسية.

إن السلطة عند الفارابي وسيلة إلى تحقيق المدينة الفاضلة، ووظيفتها تنحصر في توفير أفضل الظروف التي تساعد الإنسان على بلوغ الغاية من وجوده بحسب مرتبته في الكون وهي الكمال الذي هو عين السعادة غاية الإنسان المطلقة.

## سيف الدولة السلطنة والفارابي المثقف

يكتب ريموند آرون في مقدمته لكتاب ماكس وبر (العالم والسياسي)

الرئيس في البدن فإن الرئيس هو القلب في المدينة. والقلب هو العضو الكامل التام، وكل ما عداه من سائر الأعضاء تابع له وخدم له. والرئيس في المدينة هو أكمل عناصر المدينة التي ينبغي أن تحتذي بأفعالها حذو مقصد رئيسها الأول، فهي على شاكلته، وفي خدمته، وفي أنموذج لها لأنه يقرر كيف تكون المدينة فاضلة. ووجود البدن التام قائم بصحة رئيسه القلب، ووجود المدينة الفاضلة متوقف على وجود الرئيس الفاضل، وذهابها مقترن بذهابه، فإذا وجد الرئيس الفاضل وجدت، وإن اختل النظام فيها أنيط أمر إصلاحه وتقويمه به.

إن تقرير الفارابي بأن القلب هو العضو الرئيسي في البدن وليس العقل، ومقارنة الرئيس به له أسس حضارية وثقافية عميقة، فقد كان القلب، وما يزال، مركز الإيمان عند المفكرين العرب المسلمين، والعقل ما هو إلا أداة القلب الذي إذا صلح صلح الجسد كله، وإذا ما فسد فسد الجسد كله. أضف إلى ذلك بعداً آخر وهو أن صورة الرئيس في فلسفة الفارابي إنما هي قريبة جداً من فكرة الإمام عند الشيعة الإمامية عامة والإسماعيلية خاصة. ويبدو ذلك في صفات الرئيس التي يقررها الفارابي: وأولها أن يكون الرئيس عاقلاً بالفعل حل فيه العقل الفعال فيصبح «هو الذي يوحى إليه فيكون الله - عز وجل - يوحى إليه بتوسط العقل الفعال، فيكون ما يفيض من الله تبارك وتعالى إلى العقل الفعال يفيضه العقل الفعال إلى عقله المنفعل بتوسط العقل المستفاد ثم إلى قوته

قائلاً: «الدولة هي المؤسسة التي تحتكر حق ممارسة العنف الشرعي في مجتمع من المجتمعات»، ويضيف: «إن الدخول في السياسة يعني المشاركة في صراعات على امتلاك القوة، قوة التأثير في الدولة، وقوة التأثير في المجتمعات».

وسيف الدولة بحسب النظام السياسي الذي كان سائداً في عصره كان مؤسسة بذاته فكان هو الدولة، وهو، كغيره من سلاطين عصره، كان يملك وحده حق ممارسة العنف في المجتمع ويؤثر فيه كما يشاء. ويعطي هذا العنف شرعية ما كونه الأمير وهو مالك القوة الأول في دولته. وعندما كان ينازع هذه الشرعية كان يدافع عنها بكل العنف الذي يواجهه به خطر البيزنطيين على الثغور الإسلامية.

ولكن ما يميز سيف الدولة من غيره من السلاطين في القرن الرابع هو أنه كان شيعياً، وهو يشترك بهذا مع البويهيين الذين سيطروا على الخلافة في بغداد في عام 334هـ، عندما دخلها أحمد بن بويه بطلب من الخليفة المستكفي وخلع عليه لقب معز الدولة. أما الفاطميون فإنهم لم يؤسسوا دولتهم في مصر إلا في عام 356هـ، أي بعد وفاة سيف الدولة.

إن هذا التميز يحمل سيف الدولة مسؤولية سياسية ثقافية أكبر من تلك التي يحملها غيره من السلاطين. فقد كان شيعياً إمامياً، يعرف مبدأ مذهب في السياسة القائم على مفهوم الإمامة وأحقية آل البيت فيها، وقد سنحت للأمير المؤسسة والدولة الفرصة مرتين لتحقيق مذهب

السياسي/الديني: الأولى عندما استنجد الخليفة المتقي بالحمدانيين في الموصل بعد أن أخرجه البريديون، أو اليزيديون كما يروي السيوطي، فنصره سيف الدولة وهو اللقب الذي منحه إياه الخليفة بعد أن أعاده سيف الدولة إلى بغداد وهزم اليزيديين، وكان بإمكانه استبدال المتقي بإمام من آل البيت، فيتغير بذلك وجه التاريخ العربي الإسلامي، ولكنه لم يفعل. وهو بذلك لا يختلف عما قام به البويهيون أنفسهم عندما جاؤوا إلى بغداد وسيطروا على الخلافة. فقد فكر أحمد بن بويه بخلع المستكفي وتعيين إمام من آل البيت مكانه، فما كان من قواده والمشيرين عليه إلا أن منعه من ذلك، وكلهم شيعة إمامية، وحجتهم في ذلك أنه إذا عين مكان الخليفة إماماً من آل البيت فإن عليه هو وجنده الدخول في طاعة الإمام ولن يجروا أحد من الجند على عصيانه أو خلعه إذا ما أراد أحمد بن بويه ذلك، على حين أنه إذا ما ترك الخليفة مكانه فسيصبح هو الحاكم الفعلي للخلافة، ولا يجروا أحد من جنده على عصيانه وطاعة الخليفة.

والمرة الثانية هي عندما دخل سيف الدولة حلب، وأصبح أكثر أهلها من الشيعة بعد أن استباحها البيزنطيون عام 351هـ ودمروها. إذ يذكر ابن العديم صاحب بغية الطلب أن سيف الدولة نقل إليها جماعة من الشيعة من حران، فغلب على أهلها التشيع بعد أن ظلت في أغلبها على مذهب أهل السنة على الرغم من تشيع الحمدانيين. ولكنه في هذه المرة أيضاً لم يحقق مذهب السياسي الديني في الإمامة.



على العقيدة بحسب المذهب الإمامي، ولذلك فإن هذه المؤسسة لن تسقط بزوال الفرد الذي يمثلها، على حين أن الفرد/ المؤسسة يمثل الدولة، وستزول دولته بزوال مؤسسته، وهذا ما يؤكده تاريخ الحضارة الإسلامية السياسي، وقد سقطت دولة سيف الدولة في حلب بوفاته.

إن الرئيس في المدينة الفاضلة هو صورة الإمام المعصوم في المذهب الإثنى عشري، إلا أنه ليس الحاكم بأمره الفرد المطلق، كما قد يظن، إذ إن على هذا الرئيس كما يرى الفارابي أن يأخذ بالشرائع والسنن التي شرعها هو نفسه وأمثاله ممن سبقوه، إن كانوا توالوا في المدينة. ومن صفات هذا الرئيس الأساسية أن يكون تابعاً لمرجعية ثابتة هي الشرائع والسنن، وأن يحتذي بأفعاله كلها حذو هذه الشرائع والسنن. وهو في استنباطه واجتهاده يجب أن يكون محتذياً حذو الأئمة الأولين، ولا بأس، في إطار المؤسسة، أن يكون للمدينة رئيسان إذا لم تجتمع كل الصفات في رجل واحد. أما إذا وجدت الصفات متفرقة كل واحدة في رجل فكانت الحكمة في واحد، والعلم بالشرائع السابقة في واحد، وجودة الاستنباط في واحد، وجودة الروية والقول في واحد، وكانوا متلائمين فلا بأس أن يكونوا هم الرؤساء الأفاضل.

إن ما يقدمه الفارابي بشكل تصوريا لدولة تقوم على مؤسسات يمثلها فرد واحد أو مجلس شورى يتألف من أفراد يقودهم رئيس حكيم. ولكن الفارابي لم يدخل في السياسة، ولم

ولعل انشغال سيف الدولة/ المؤسسة والدولة في غزواته وحروبه الخارجية والداخلية ما كان يسمح له بتحقيق ذلك، هذا إذا افترضنا أنه كان شيعياً متحمساً لمذهبه وهو خلاف ما يراه الدكتور مصطفى الشكعة، إذ ينقل عن أغلب المؤرخين أن تشيع الحمدانيين كان خفيفاً أو أنه كان تشيع تفضيل وتعاطف. فلماذا لم يفعل سيف الدولة ما يمليه عليه مذهبه في الإمامة؟ وإذا افترضنا أنه بثقافته العربية الخالصة التي يسيطر عليها الخطاب الأدبي كان يجهل مبدأ الإمامة فإن صلتته بالفارابي الذي كان قد بدأ بتأليف كتابه آراء أهل المدينة في بغداد عام 330هـ، وأتمه في دمشق بعد عام، تجعلنا نعتقد باطلاعه على هذا الكتاب، أو على الأقل بمعرفة مضمونه السياسي وما يقمه من صورة رئيس المدينة/ الإمام الحكيم.

إلا أن تأثير الفارابي/ المثقف في سيف الدولة/ السلطة لم يكن كبيراً في أرجح الأحوال. فالفارابي لم يكن سياسياً، ولم يحاول الدخول في السياسة، ولكنه قدم صورة متكاملة للمدينة الفاضلة المنسجمة مع العقيدة الإسلامية، تمثل نموذجاً إسلامياً شيعياً فلسفياً.

إن ما شهده عصر الفارابي من تسارع في تمزق الدولة الإسلامية وفوضى سياسية حكمت الخلافة في بغداد دفع هذا المثقف الفذ إلى وضع تصوره لإنقاذ هذه الدولة من خلال الابتعاد عن نظام الفرد/ المؤسسة القائم على القوة، وتكريس مبدأ المؤسسة المتمثلة في الفرد، والقائمة

جدلية تتأسس على الدولة .  
وتبقى في نهاية البحث إشكالية  
العلاقة بين السلطة والمثقف قائمة في  
التراث. ولكنها، وإن كانت من غير حل،  
مفيدة في قراءة الحاضر لتجاوز أخطاء  
الماضي. لقد غلب الخطاب الأدبي في  
التاريخ السياسي للدولة العربية  
الإسلامية الخطاب العقلي. وفي  
اعتقادي أن الأول يصنع دولة أفراد،  
أما الثاني فيصنع دولة مؤسسات.  
ولكن الإشكالية بين السلطة والمثقف  
ستظل قائمة وما قدمته هذه الدراسة  
يطرح الإشكالية أكثر مما يسعى إلى  
الإجابة عنها.

## مراجع الدراسة

- 1- ابن العديم. بغية الطلب في تاريخ  
حلب، تح/ د. سهيل زكار، دمشق،  
1988.
- 2- حماش. د. نجدة، سياسة سيف  
الدولة الحمداني الإدارية والمالية، مجلة  
عاديات حلب، 1998.
- 3- الفارابي:  
- كتاب تحصيل السعادة  
تح/ د. جعفر آل ياسين- بيروت  
ط/ 2- 1983.
- التنبيه على سبيل السعادة  
تح/ د. سحبان خليفات- عمان 1987.
- آراء أهل المدينة الفاضلة  
تح/ إبراهيم جزيني- بيروت من غير  
تاريخ.
- 4- الشكعة د. مصطفى. سيف  
الدولة الحمداني، دار القلم، 1959.
- 5- WEBER. Max, le savant et le  
politique, plon, Paris, 1989.

يكن له تأثير حقيقي في سيف  
الدولة / المؤسسة، ولعل هذا التأثير لم  
يتجاوز الإعجاب بالثقافة الواسعة التي  
كان يمثلها المعلم الثاني. فبالإضافة إلى  
إشغال سيف الدولة بقضايا المؤسسة،  
فإن الفارابي لم يتصل بسيف الدولة إلا  
في فترة زمنية صغيرة، فقد دخل  
الأمير حلب في عام 333هـ، والفارابي  
توفي في عام 339هـ بدمشق، ولا نجد  
في مصادرنا التاريخية ما يبين لنا  
بوضوح المدة التي صحب فيها الفارابي  
سيف الدولة. وإذا أهملنا ما قاله  
المؤرخون عن لقاء الاثنين، سواء أكان  
ذلك في دمشق عندما فتح سيف الدولة  
هذه المدينة أم في حلب عند قدوم  
الفارابي إلى بلاط سيف الدولة، فإننا  
سنقبل بأن مدة اللقاء كانت في أحسن  
الأحوال بين عامي 333 و339هـ، أي في  
مدة ست سنوات فقط. ولا يمكن أن  
نقارن بين رسالة السياسة التي كتبها  
أرسطو لاسكندر وآراء أهل المدينة  
الفاضلة التي كتبها الفارابي قبل أن  
يلتقي بسيف الدولة.

## خاتمة

لا يمكن للمرء أن يكن رجل دولة  
ورجل علم في الوقت نفسه من غير أن  
يسيء إلى حصافة المهنتين معا. ولكن  
رجل العلم ورجل الدولة يمكن أن  
يتكاملا في خدمة المؤسسات التي  
ينتميان إليها وتشكل بمجموعها  
الدولة. في هذه الدولة يمكن للإنسان  
أن يكون عضوا صالحا، تصلح الدولة  
بصلاحه وتفسد بفساده.. ولكنها هي  
التي تصلحه وتفسده، فالعلاقة بينهما

# النقاد

بقلم: د. عبد الله  
بن محمد العضيبي

## و أحادية الرؤية

### قراءة في صياغة ابن وكيع لشعر المتنبي

شغل أبو الطيب المتنبي اهتمام النقاد العرب القدامى، حيث أثارت تجربته الشعرية حركة نقدية واسعة من حوله معاصرة له وتالية. وقد شارك فيها أنصاره وخصومه الذين اختلفوا في رؤيتهم له وتقييمهم لنتاجه الشعري الذي كان محوراً لذلك النقد.

وقد شكل الشعراء فئة مهمة بين النقاد الذين أسهموا في تلك الحركة النقدية. ويعد ابن وكيع التنيسي (393هـ) واحداً من أهم الأسماء الشعرية التي وقفت أمام تجربة المتنبي. وقد تمثل ذلك في كتابه (المنصف في نقد الشعر). ففي هذا الكتاب الذي يعتمد على فكرة السرقات الشعرية حاول مؤلفه رصد سرقات أبي الطيب في محاولة منه للتقليل من مكانة المتنبي الشعرية، وهذا ما جعل بعض النقاد القدامى والمحدثين يتهمون به بالتحامل على أبي

فرفض ذلك، قائلاً: «إذا أنا في عقلك  
فض الله فاك، أأتطير على من أحب  
بالخرس»

فبشار يرى أن للمفردة الجديدة  
دلالة سلبية حيث توحى بتصور عن  
إصابة المحبوبة بالخرس مما منعها  
عن الرد، ولم يكن ذلك هو المعنى الذي  
يقصده بشار، إذ كان يريد القول إن  
المحبوبة تخلصت من ردها بالصمت.

وإذا كان بشار علل رفضه بسبب  
سلبية الدلالة للمفردة المقترحة،  
وانحرفاها عن مقصوده، فإن  
الخوارزمي الكاتب يفسر رفض  
الشعراء لمثل هذه الاقتراحات بقوله:  
«لم إذا قيل لمصنف أو كاتب أو شاعر  
في كلمة من كلام، وقد اختل شيء  
منه، وبيت قد انحل نظمه، ولفظ قلق  
مكانه، هات بدل هذا اللفظ لفظاً ومكان  
هذه الكلمة كلمة، وموضع هذا المعنى  
معنى، تهافتت قوته، وصعب عليه  
تكلفة وبعل بمزاولة ذلك رأيه؟. ولو  
رام إنشاء قصيدة مفردة، أو تحبير  
رسالة مقترحة، كان عسرهما عليه أقل،  
وكان نهوضه بها أعجل؟، فقال: رقع  
ما وه يحتاج إلى تدبير قد فات أوله  
من جهة صاحبه الأول، ومن كان  
أولى به، وكان كالأب له، وذلك شبيه  
بعلم الغيب، وقل من ينفذ في حجب  
الغيب مع العوائق التي دونه، وليس  
كذلك إذا افتزع هو كلاماً، وابتدأ فعلاً،  
واقتضب حالاً، يستقل حينئذ بنفسه  
ولا يحتاج فيه إلى شيء كان مع  
غيره، أو يكون تعلقه بيقظته يعطيه  
تمام ما قد فتح عليه سده، وقدر عليه  
زنده، ولم يكن هكذا حالة في كلام  
معروض عليه لم يهجم قط في

الطيب. وقد قاد البحث عن سرقات  
المتنبي ابن وكيع إلى الموازنة بين البيت  
المأخوذ والآخر المأخوذ عنه وبيان ما  
على الأبيات من مأخذ نقدية. غير أن  
ابن وكيع لم يقتصر في بعض  
المواضع من كتابه على ذكر ما يراه من  
مأخذ في شعر أبي الطيب، وإنما  
تجاوز ذلك إلى محاولة إعادة صياغة  
الأبيات الشعرية التي يرى فيها  
مأخذاً، حيث تصور أن الصياغة  
الجديدة تستطيع أن تزيل ذلك الخلل  
الذي كان يعانيه البيت الشعري.

والقاريء للنقد العربي قبل القرن  
الرابع الهجري يقف على بعض  
النصوص النقدية التي اقترح فيها  
بعض النقاد على الشعراء إجراء  
تعديل على أبياتهم ليتفادوا ما تتسم  
به من خلل يراه الناقد.

فمن ذلك ما حدث لذي الرمة حين  
اعترض ابن شبرمة على قوله:

إذا غير النأي المحبين لم يكد

رسيس الهوى من حب مية يبرح  
فقال له: «يا ذا الرمة: أراه قد برح.  
ففكر ساعة، ثم قال:

إذا غير النأي المحبين لم أجد

رسيس الهوى من حب مية يبرح  
فقال له: «يا ذا الرمة: أراه قد برح.  
ففكر ساعة، ثم قال:

إذا غير النأي المحبين لم أجد

رسيس الهوى من حب مية يبرح  
وإذا كان ذو الرمة قد استجاب  
لناقده، فإن بشاراً رفض ذلك. فقد  
اقترح أحد الشعراء عليه أن يعدل  
قوله:

وإذا قلت لها جودي لنا

خرجت بالصمت من لا ونعم



محمد بن جعفر للتمثيل على التشبيه  
المقلوب يقول فيها:  
دمن كأن رياضها  
يكسين أعلام المطارف  
وكانم اغدرانها  
فيها عشور من مصاحف  
وكانم أنوارها  
تهتز في نكباء عاصف  
طرر الوصائف يلتق—

—ين بها إلى طرر الوصائف  
وكان لمع بروقها  
في الجو أسياف المثاقف  
وعلق عليها قائلاً: «المقصود البيت  
الأخير، ولكن البيت إذا قطع عن  
القطعة كان كالكعب تفرد عن  
الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب،  
والجوهرة الثمينة مع أخواتها في  
العقد أبهى في العين، وأملأ بالزين،  
منها إذا أفردت عن النظائر وبدت فذة  
للناظر».

كما أن الشاعر يخضع عند كتابته  
لنصه الشعري للعامل النفسي الذي  
يؤثر بشكل أو بآخر على عملية  
الإبداع لديه، إذ إنه ينسج قصيدته من  
العدم، ويحاول أن ينتجها للمتلقي  
بصورة متكاملة، وفي فترة محددة  
(خاصة إذا كانت مديحاً أو رثاء)،  
وهذا ما يجعل هناك قابلية لرصد  
الآخرين بعض المآخذ النقدية عليه، إما  
لأنه غفل عنها بسبب صعوبة عملية  
الإبداع، أو لامتلاكه رؤية تختلف عن  
رؤية الآخرين. فهو ينطلق في كتابته  
من هذه الرؤية، التي تنظر إلى النص  
باعتباره بنية متكاملة، وليس أبياتاً  
ينفصل بعضها عن بعض.  
وتكشف النماذج التي أجرى عليها

نفسه، ولا أعد له شيئاً من فكره، فقد  
يعجزه ما لم يتأهب له ولم يرض  
نفسه عليه؛ وفي الجملة: كل مبتدئ  
شيئاً فقوة البدء فيه تفضي به إلى  
غاية ذلك الشيء، وكل متعقب أمراً قد  
بدأ به غيره فإنه بتعقيقه يفضي إلى  
حد ما بدأ به في تعقيقه ويصير ذلك  
مبداله، ثم تنقطع المشكلة بين المبتدئ  
وبين المتعقب».

ولعل الخوارزمي عندما قال ذلك  
كان يريد أن يؤكد أن أغلب الشعراء  
كانوا أصحاب مواقف رافضة للتغيير.  
وما من شك في أن كون ابن وكيع  
شاعراً كان دافعاً رئيساً له لإعادة  
صياغته لأبيات المتنبي، ولكن لنا أن  
نتساءل ما هدفه من ذلك؟ قد يبدو  
ممكناً في ضوء ذلك التحامل الذي  
اتسم به نقد ابن وكيع للمتنبي القول  
إن ابن وكيع ربما كان يسعى إلى  
إيهامنا بتفوقه على أبي الطيب من  
خلال الكشف عن مقدرته على إعادة  
صياغة الأبيات صياغة سليمة وهذا  
التصور - وإن لم يثبت عن ابن وكيع -  
ليس صحيحاً، ذلك أننا ندرك أن  
الشاعر عندما يكتب قصيدته لا ينظم  
بيتاً مفرداً فحسب، وإنما ينظم نصاً  
متعدد الأبيات، فظهور خلل ما في  
بيت - وفق رؤية ناقد ما - لا يقلل من  
قيمة القصيدة، إذ ينبغي النظر إليها  
بشكل شمولي، فهذا الخلل يتوارى إذا  
نظرنا إليه في جملة الأبيات التي  
ينظم في سياقها.

فالنظر إليه منفرداً - وإن كان خالياً  
من المآخذ - يفقده جانباً من جماله،  
وهذا ما ذهب إليه عبدالقاهر  
الجرجاني عندما أورد أبياتاً لعلي بن

مركبات في العذاب المنزل  
أنيابها مركبات في أحناكها، وهي  
لا تضر ولا تنفع في الطرد، وكان  
ينبغي أن يقول:

مركب فيها العذاب المنزل...  
3- صياغة تلتزم بالوزن والقافية  
دون أي تغيير.

والصياغتان الأوليان لا تمثلان حلاً  
فعلياً لما أخذ ابن وكيع على المتنبي. إذ  
إن القيمة الإيقاعية التي تعد عنصراً  
رئيساً في الشعر مفقودة في الأول  
وهي تفوق بأهميتها أي شيء آخر،  
كما أن أي تغيير في القافية يعني  
استبدال ابن وكيع بمأخذ مأخذاً آخر،  
ونحن ندرك أن العرب القدامى عندما  
أجازوا للشعراء ما يعرف بالضرورة  
الشعرية، كانوا يدركون صعوبة مهمة  
الشاعر في صياغة نصه - مع الالتزام  
بقواعد الشعر - فأجازوا له ما لا يجوز  
لغيره، حتى يلتزم التزاماً تاماً بالوزن  
والقافية الموحدين، وعلى هذا فإن أي  
خروج على القافية يعد مأخذاً، وهذا  
ما فعله ابن وكيع في الشكل الثاني.  
ومادام ذلك كذلك فسأحاول في هذا  
البحث القيام بقراءة نقدية لما فعله ابن  
وكيع، من خلال الموازنة بين صياغته  
وصياغة أبي الطيب المتنبي.  
وسأقتصر في هذه القراءة على تلك  
الصياغة التي التزمت الوزن والقافية،  
وساستبعد ما عداها للأسباب التي  
ذكرتها آنفاً.

ومن خلال قراءة النماذج التي أعاد  
ابن وكيع صياغتها، يتبين لنا وجود  
فاعليتين كان ابن وكيع يتحرك  
خلالهما في هذا السياق، إحداهما  
تتعلق بالشكل، والأخرى بالمعنى.

ابن وكيع تعديلاته، أن صياغته  
لأبيات المتنبي تتخذ ثلاثة أشكال، هي:  
1- صياغة لا تلتزم بالوزن ولا  
القافية، وإنما هي تعديل نثري، كما  
في قوله: «وقال المتنبي:

لألقي ابن إسحاق الذي دق فهمه  
فأبدع حتى جل عن دقة الفهم  
ولو قال (حتى جل عن أن يوصف  
بدقة الفهم)، كان معناه بالتقدير  
أوضح ومراده أشرح».

وبعضها يأتي مصحوباً بجملة «لو  
أمكن» إدراكاً من الناقد صعوبة تحقيق  
صياغته، كما في قوله: «وقال المتنبي:  
وقابلني رمانتا غصن بانه

يميل به بدر ويمسكه حقف  
إضافته الرمانتين إلى غصن البانه  
يدل على أن أغصان البان من ثمرها  
الرمان، وقد عرفنا مقصده؛ إنما شبه  
الثديين بالرمانتين وقدها بالغصن،  
وأرانا جمع خلأئقها غرائب لا تجتمع  
ولا تقع إلا فيه، ولو أمكن أن يقول  
رمانتان في غصن بانه كان أسوغ في  
قصده».

وهذا التعديل النثري كثير عند ابن  
وكيع.

2- صياغة تلتزم بالوزن، أما  
القافية فقد يتغير فيها حرف الروي،  
كما في قوله: «وقال المتنبي:  
سهاد لأجفان وشمس لناظر  
وسقم لأبدان وممسك لناشق  
... ينبغي أن يقول:

سهاد لأجفان ونوم لساھر  
وسقم لأبدان وبرء سقام».  
أو أن تتعرض صياغته لإحدى  
عيوب القافية وهو الإقواء كما في  
قوله: «وقال المتنبي:

المنتبي:

### نعج محاجره دعج نواظره

#### حمر غفائره سود غدائره

جاء أبو الطيب بحمر غفائره بين صفات الخلق، ولو كانت خضراء الغفائر أو صفراءها لم يفد ذلك إلا إفادة الحمر. ولو قال (بيض ترائبه سود غدائره) طابق بين البياض والسواد وكان البيت كله في صفات الخلق لكان أحسن».

والناقد يرى أن استدعاء الغفائر (وهي خرقة تكون على رأس المرأة) جاء غير متناسب مع سياقه، إذ إن البيت يتضمن وصفا لأجزاء من التكوين الخلقي للمرأة (المحاجر، والنواظر، والغدائر)، أما الغفائر فهي ليست من ذلك الجنس. فكان ينبغي - في نظر ابن وكيع - أن تكون كل الصفات مقتصرة على الشكل الخلقي حتى يتحقق التناسب بينها. وهذا ما يرى ابن وكيع أنه يتحقق من خلال إعادة صياغته للبيت. إضافة إلى كونه طابق بين البياض والسواد، وهو ما أعطى بعدا جماليا جديداً لبيت المنتبي. والمتأمل في بيت أبي الطيب يقف فيه على أبعاد جمالية لم يلتفت إليها الناقد. فمن الواضح أن هناك تناغماً إيقاعياً جميلاً في البيت جاء من تتابع جمل متشابهة في أوزانها وأواخرها، وهذا ما تحقق باستخدام الغفائر. يضاف إلى ذلك أن الوصف في صدر البيت يتناول العين وغطاءها، وأما في عجزه فيشير إلى الشعر وغطائه، وقد قدم ذكر الغطاء في كليهما. ومادام ذلك كذلك فلا داع لتعديل بيت المنتبي. وقوله: «وقال المنتبي:

وسأتوقف في قراءتي أمام كلتا الفاعليتين، كاشفاً عن النماذج التي تمثلها، ومحللاً لها، عبر موازنة تسعى إلى الكشف عن غاية ابن وكيع من صياغته، ومدى فاعليتها، عبر موازنتها بأبيات المنتبي.

### أولاً: فاعلية الشكل:

تكاد أغلب النماذج التي أعاد ابن وكيع صياغتها تسعى إلى تحقيق جمالية الصياغة الشعرية أو ما يسميه بجودة الصنعة الشعرية؛ باعتبارها فاعلية فنية مهمة في النص الشعري. وابن وكيع يعتقد في هذا السياق أن أبا الطيب قد عجز عن تحقيقها، أو غفل عنها، وهذا ما سيتبين من تلك العبارات التي تأتي مصاحبة لنقده. ويمكن القول إن هذه الفاعلية تتحرك لديه عبر مستويين هما:

١- مستوى التركيب: إذ يعتمد ابن وكيع في نقده لأبي الطيب في هذا الإطار على عدد من المعايير التي يسعى إلى تحقيقها، ويرى أن المنتبي لم يفعل ذلك، وهي:

أ- التناسب بين المفردات: وهذا العنصر هو من أكثر العناصر دورانا عند ابن وكيع، إذ نقف لديه على نسبة غير قليلة من النماذج تتحرك في هذا الإطار. حيث يهدف التشكيل الجديد للأبيات إلى إعطائها بعدا جماليا عبر تحقيق هذا العنصر الذي يرى ابن وكيع غياباً عن صياغة المنتبي، إذ لم يكن هذا الشاعر موفقاً في تحقيقه.

والتناسب يأتي عنده - أحياناً - بين عدة مفردات، كما في قوله: وقال

على ذا مضى الناس اجتماع وفرقة

وميت ومولود وقال ووامق

كان ينبغي أن يقول:

على ذا عهدنا الناس راض وساخط

وميت ومولود وقال ووامق

على ما يؤثره أبو الطيب من جودة الصنعة في النظام. أو يقول على التمثيل (اجتماع وفرقة وموت وولادة وقلَى ومَقَّة)؛ ليكون البيت أما أسماء كله وإما مصادر كله. وكل ذلك جائز أن يقال. ولكن رأينا تحفظه في قرعى وقرحاً فطالبناه بما طالب به نفسه.

وقول ابن وكيع «وكل ذلك جائز أن يقال» يعني أنه ليس هناك مأخذ على المتنبي في بيته، وأن إعادة صياغته تهدف إلى تجويد الصنعة. وهو يبرر فعله ذلك، بأن المتنبي يبحث عن تحقيق ذلك في نصوصه. غير أن صياغة ابن وكيع الأولى - رغم أنها استطاعت أن تجود صنعة البيت من خلال جعله أسماء كله - لا تحمل دلالة بيت المتنبي الذي يتحدث عن علاقة الانفصال بين الناس، أما قول ابن وكيع (راض وساخط)، فإنه متضمن في عبارة (قال ووامق).

وقوله: «وقال المتنبي:

وهول كشفت ونصل قصفت

ورمح تركت مباداً مبيداً

كان ينبغي ألا يخرج عن ذكر السلاح وأن يقول:

ودرع هتكت ونصل فللت

ورمح تركت مباداً مبيداً» ١٢.

وما قاله ابن وكيع قد يبدو صحيحاً، وذلك عندما يدعو إلى اتحاد الأشياء التي يتحدث عنها المتنبي، فيكون جميعها في السلاح؛ ليتحقق

عنصر التناسب فيما بينها وهو ما يشكل امتداداً للذبل الذي ورد في البيت السابق لهذا البيت، الذي يقول فيه المتنبي:

وربتما حملة في الوغى

رددت بها الذبل السمير سودا.

حيث يتوالى ذكر الأسلحة (الذبل، الدرع، النصل، الرمح)، وهذا أجود في الصنعة وفقاً لتصوير ابن وكيع. غير أن أبا الطيب - وهو في مقام المديح - كان حريصاً على فاعلية المعنى في بيته. ففي قوله «وهول كشفت»؛ دلالة على ما يتمتع به الممدوح من شجاعة فائقة، إذ إنه يقوم بالمهمات التي لا يقوم بها إلا الفرسان الأشداء ويعجز عنها غيرهم، فينقذ بذلك تابعة مما يواجهونه من مصاعب، وبالتالي فلا حشو فيه كما يذكر الناقد. أما قول ابن وكيع «ودرع هتكت»، فإن هذا العمل - وإن دل على القوة - يستطيع أي فارس أن يقوم به، كما أن في أدوات السلاح الأخرى ما يغني عن ذكره.

يضاف إلى ذلك أن المتنبي كان مهتماً بالتشكيل الجمالي في بيته عبر التقسيم الإيقاعي (وهول كشفت، ونصل قصفت، ورمح تركت)، وعبر ذلك التناغم بين (هول، ونصل) و(كشفت، وقصفت). فالمتنبي لم يغفل الجانب الجمالي في بيته بل كان مهتماً به، غير أنه كان حريصاً على فاعلية المعنى الذي يعبر عنه. ولو أننا أردنا أن نبحث عن الصنعة في بيت ابن وكيع - وفقاً لتصوره عنها - لاقترحنا عليه أن يقول لو أمكنه ذلك:

ودروع هتكت ونصال قصفت

ورماح تركت مباداً مبيداً



لكي تكون كلها جمعاً فتناسب مع  
(الذبل) التي وردت في البيت السابق .  
وقوله : « وقال المتنبي :

**بصارمي مرتد بمخبرتي  
مجتزئ بالظلام مشتمل**  
ولو قال :

**بصارمي مرتد وملتحف  
بعزمتي بالظلام مشتمل**  
كان أجود في الصنعة لتكون  
الثلاثة الألفاظ من جنس واحد : ارتداء  
والتحاف واشتمال» .

ولو تأملنا في البيت لوجدنا أن ابن  
وكيع غفل عن جانب آخر من الصنعة  
تحقق في بيت المتنبي ولم يتحقق في  
صياغته . إذ إن الجمل الثلاث تسير  
على صياغة واحدة ( جار ومجرور  
مقدم + اسم ) ، وهو ما أعطى للبيت  
إيقاعاً واضحاً ، وهذا ما لم يتحقق في  
صياغة ابن وكيع ، على الرغم من  
وجاهة اقتراحه .

وقوله : « وقال المتنبي :

**بدت قمراً ومالت خطوط بان  
وفاحت عنبراً ورنّت غزالا**

ووقوع فاحت عنبراً بين هذه  
التشبيهات التي هي أعضاء قلة صنعة  
وضيق عطن بما يليق في البيت ، ولو  
قال ( وماجت لجة ) يريد ردفها ، كان  
البيت كله تشبيهات وكان أحسن في  
صنعة الشعر . ولو جعل البيت بثلاثة  
تشبيهات ، فقال :

**تثني مائداً ورنّت غزالا**  
لاكتفى بذلك» .

ومن يتأمل بيت المتنبي يجد أنه  
ليس مجرد وصف حسي فقط ، وإنما  
هو ذو دلالة معينة يسعى إلى  
توصيلها للمتلقى .

فهو في هذا البيت يصور مراحل  
مواجهته لهذه المرأة ، إذ كان وجهها  
أول ما لفت نظره ( بدت قمراً ) ، ثم تابع  
مشيتها وتمايلها فيها مع نحوه  
جسدها ( ومالت خطوط بان ) ، ثم  
وصلت إليه رائحتها الزكية عندما  
اقتربت منه ( وفاحت عنبراً ) ، وعندما  
أصبحت أمامه أسرته نظراتها ( ورنّت  
غزالا ) .

فليس البيت مجرد وصف جامد  
للمرأة ، وإنما هو ذو دلالة محددة عند  
الشاعر .

وإذا ما تأمل القارئ في صياغتي  
ابن وكيع ، فإنه يجد أن الصياغة  
الأولى تحمل مأخذين : أما أولهما فهو  
أن الشاعر كان يصف المرأة وهو  
مواجه لها فكيف رأى أردافها وهي  
خلفها ، إلا إذا كانت مترهلة ، وهذا مالا  
أعتقد أن الشاعر يريده . وأما ثانيهما  
فهو أن الصورة غامضة الدلالة ،  
ولا يستطيع المتلقي أن يدركها  
بسهولة ، ولعل هذا ما دفع الناقد إلى  
تفسيرها بعد ذلك بقوله : « يريد  
ردفها» .

أما الصياغة الأخرى ، فإضافة إلى  
أنها لا تجمع هذه التشبيهات التي  
تشكّل جزءاً مهماً من جمالية البيت ،  
فإنها تفقده جانباً آخر من الجمالية .  
وذلك يتمثل في الإيقاع الموسيقي  
الناجم عن تتابع الجمل . كما أنه لا  
يخرج عن نقد ابن وكيع للبيت ذاته ،  
ففي نظري أن من قلة الصنعة أن  
يصف خطوط البان ويغفل البقية .

كما أن التناسب قد يكون بين  
مفردتين ، إذ ينبغي على المتنبي أن  
ينظر إلى وجود علاقة ما بين

المفردتين، فيتم اختيار إحدهما بناء على علاقتها بالأخرى.

وذلك مثل قوله: «وقال المتنبي:

وإذا سحابة صد حب أبرقت

تركت حلاوة كل حب علقما

ليس هذا البيت من ألفاظ حذاق الشعر؛ لأن ذكر السحابة والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة. ولو كان قال:

وإذا سحابة صد حب أبرقت

مطرت عيون العاشقين بها دما

أو ماشاكل ذلك مما يليق بذكر السحابة والإبراق. أو كان يقول:

إذا مرارة صد حب أبرقت

تركت حلاوة كل وصل علقما

فجمع بين الصد والوصل، والحلاوة والمرارة في العلقم، لتصح الأقسام، ويعتدل الكلام كان أليق بصناعة الشعر».

وابن وكيع يتعامل مع لغة الشعر في هذا النموذج تعاملًا اجتماعيًا، ولهذا فهو يستخدم ما وصفه بعدم اللياقة في الربط بين السحابة والإبراق، والحلاوة والمرارة. والمتنبي إنما يتعامل مع اللغة الشعرية التي تتجاوز الواقع إلى بناء عالم تتخذ فيه الأشياء دلالات جديدة من خلال علاقاتها بالسياق الذي تدرج فيه.

وبقراءة بيت أبي الطيب نجد أن هناك اختلافًا بينه وبين صياغة ابن وكيع الأولى. فابن وكيع يصور الحزن الذي يصيب العاشق لصد محبوبة عنه، بينما يرى المتنبي أن حالة الصد تحيل كل التجربة إلى مرارة، حيث تزيل من ذاكرة العاشق كل لحظة تمتع فيها بحلاوة الحب

التي لم يحددها المتنبي، وإنما ترك ذلك لمخيلة القارئ. وهذا ما لم يتحقق في الصياغة الثانية لابن وكيع، إذ حدد ذلك بالوصل، والحب ليس وصلاً فحسب. وإن كنت لا أنكر أن في صياغتي ابن وكيع - وخاصة الأولى منهما - بعداً جمالياً لا يمكن إغفاله.

وقوله: «وقال المتنبي:

كم قتيل كما قتلت شهيد

لبياض الطلي وورد الخدود

هذا بيت لا يطلب منه استخراج سرقة لأن معناه متداول.. ومع أخذ أبي الطيب هذا اللفظ المستعمل، والمعنى المستبدل، فإنه ما وضع الأقسام مواضعها، ولا أوضع الألفاظ مواقعها؛ لأنه كان ينبغي أن يقول: «لبياض الطلي وحمرة الخدود»؛ أو لأقحوان الثغور، فيطابق بين البياض والحمرة، أو يجمع بين جنسين من نوع واحد من صبغين أو زهرين».

وابن وكيع يهتم في هذا النموذج بالصناعة التي تتأتى من خلال العلاقة التضادية التي تتحقق عبر المطابقة بين لفظتي البياض والحمرة التي اقترح استخدامها عوضاً عن الورد. وهو في هذا الموضع يغفل عن تلك الدلالة التي تختزنها لفظة (الورد)، مما جعل الشعراء كثيرون الاستخفاف لها. فالورد يحمل دلالة الحمرة ضمناً، ولكنه يشير كذلك إلى النعومة، فهناك دلالة أخرى له، وهذا ما لا يتحقق في الحمرة التي لا تتعدى الدلالة اللونية.

وقوله: «وقال المتنبي:

أعطي فقلت لجوده ما يقتني

وسطا فقلت لسيفه ما يولد

والصنعة في هذا البيت أن يقول :  
أعطى فقلت لكفه ما يقتني

وسطا فقلت لسيفه ما يولد

أو أن يقول

.... لجوده ما يقتني

وسطا فقلت لبأسه ما يولد

فيأتي باسم مع اسم أو بمصدر مع

مصدر».

فابن وكيع يري أنه لا يوجد تناسب

بين الجود (مصدر)، والسيف (اسم).

ولهذا أعاد صياغة البيت لتحقيق ذلك

التناسب، إما بإبدال الجود أو السيف .

ولا أعتقد أن المتنبي لم يكن على

وعي بذلك، فاخياره للجود نابع من

كون هذه المفردة أكثر دقة في الدلالة

على كرم الممدوح، إذ إن الكف الذي

استخدمه ابن وكيع في صياغته

الأولى قد يدل على الامتلاك فحسب،

وهذا ما لا يريده المتنبي. وأما البأس

في الصياغة الثانية، فرغم دلالته على

القوة، فإنه لا يحمل ذلك الإيحاء الذي

نلمسه في لفظة سيف .

وقوله : «وقال المتنبي :

وما الغضب الطريف وإن تقوى

بمنتصف من الكرم التلاد

ليس الغضب ضد الكرم وإنما

ضده الحلم، ولو قال (من الحلم

التلاد) كان في الصنعة أجود».

وإذا كنت أتفق مع ابن وكيع فيما

قاله حول انعدام العلاقة التضادية بين

الغضب والكرم، وأن استدعاء الحلم

كان أولى لتحقيق هذا التضاد؛ فإنني

اختلف معه في تعديله لبيت المتنبي .

ذلك أن جودة الصنعة تفقد بيت

المتنبي تلك الدلالة التي تختزنها

مفردة (الكرم)، التي تتضمن الحلم

ولكن تتجاوزه إلى الكشف عن دلالة

أكثر عمقاً، حيث لا تقف عند حد

الحلم . كما يمكن القول -أيضاً- إن

المتنبي يريد أن ممدوحة إنسان

لا يعرف إلا الكرم في تعامله مع

الآخرين، فإذا أصابه الغضب فهو

غضب طارئ، أما الطبع المتأصل فيه

فهو إكرامه لغيره وإن كانوا أعداءه .

وقوله : «وقال المتنبي :

غدا بك كل خلو مستهماً

وأصبح كل مستور خليعاً

ليس هذا مما يلتمس له استخراج

سرقة، ولكن ذكرته لفساد صنعته :

لأن الخلو ضده المملوء لا المستهام،

والخليع ضد الناسك لا المستور، ولو

قال :

غدا بك كل خلو في اشتغال

وأصبح كل ذي نسك خليعاً

كان أجود لصنعته وكان طباقاً

حسناً» .

والطباق الذي يتحقق في صياغة

ابن وكيع للبيت السابق ليس أكثر

أهمية - في تصوري - من الدلالة التي

يعكسها المتنبي في اختياره لمفرداته .

فالمتنبي يدرك المفردات المتضادة،

ولكنه يبحث عن قوة دلالة المفردة

الشعرية التي يستخدمها. فقولته

(مستهما) يعني أن هذه المرأة

تستطيع أن تؤثر على الإنسان الخلي،

غير أن هذا التأثير لا يقف عند حدود

محبه لها وإنما يتجاوز ذلك إلى أن

يصبح مستهما بها، وهذا أقوى دلالة

على ما تتمتع به من جمال. وهذا ما لا

نلمسه في قوله ابن وكيع (في

اشتغال)، إذ لا تحمل هذه المفردة أي

إيحادات في هذا السياق. كما أن

لأجاد، إذ الكمال ضد النقص، وليس العظم ضده».

وابن وكيع يسعى إلى تحقيق التناسب عن طريق التضاد بين المفردتين (الكمال والنقص). ولا أعتقد أن المتنبي كان على غير وعي بذلك، وإنما كان يهدف عبر استدعاء الفعل (يعظم) للدلالة على ما بلغه الممدوح من مكانة عظيمة. فهذا الفعل يتجاوز دلالة الكمال، وربما كان المتنبي يريد أن يبتعد عن المبالغة لو استخدم الفعل (يكمل)، بل ربما انتقده ابن وكيع بسببه.

وقوله: «وقال المتنبي:

والذي ينبت البلاد سرور

والذي تمطر السحاب مدام  
لو قال (والذي ينبت البلاد بهار)،  
فجمع بين المشروب والمشموم لكان أحسن».

وابن وكيع يسعى هنا إلى تحقيق ما يسميه بجودة الصنعة، التي تنبثق في هذا السياق من التناسب بين البهار والدام إذ يشكلان شيئاً حسيّاً واحداً، رغم أن فاعليتهما مختلفتان، فالأول مشموم والآخر مشروب. وأبو الطيب عندما يستخدم مفردة (سرور) وإن لم يستطع أن يحقق مستوى الصنعة التي يسعى إلى تحقيقها ابن وكيع، إلا أنه أجاد الاختيار. ذلك أن هذه المفردة تتيح للقارئ أن يفتح أفق خياله على كل ما يتصوره مما تنبت الأرض ويبعث السرور في النفس، وهذا - في تصويري - أجمل؛ باعتباره أكثر إثارة للمتلقي، وأدعى لتعدد الدلالات التي يمكن أن يصل إليها، وهذا ما لا يتحقق في الصنعة التي يسعى إليها ابن

المتنبي يقصد بالمستور، ذلك الشخص الذي لا يعرف عنه العشق بين الناس، إذ يتحول إلى صورة مناقضة لذلك. غير أنني لا أستطيع أن أنفي جودة ما ذهب إليه ابن وكيع في اختياره لقوله (كل ذي نسك) لمافيه من قوة الدلالة. وقوله: «وقال المتنبي:

فإن حلموا فإن الخيل فيهم

خفاف والرماح بها عرام

وضد الحلم السفه والجهل، وضد الحلم عند أبي الطيب الخفة، وليس كذلك إلا على التسامح في العبارة، والمجازفة في الاستعارة. ولو قال:

فإن ثقلوا فإن الخيل فيهم

خفاف والرماح بها عرام

كان قد طابق بين الثقل والخفة». وبيت المتنبي يشير إلى إحدى القيم العربية الكريمة وهي الحلم الذي يتمتع به ممدوحه، وهذا ما لا يتضمنه بيت ابن وكيع الذي استخدم (ثقلوا)؛ بحثاً عن الصنعة، هذا أولاً. وثانياً، فإن الحلم ليس مرتبطاً بالخيل في جواب الشرط، وإنما بالصورة كلها. فأبو الطيب يريد القول إن هؤلاء القوم عندما يحلمون على أعدائهم، فإن ذلك ليس عجزاً أو جبناً فيهم، ذلك أنهم يملكون هذه الخيل الخفاف والرماح الشرسة التي تساعدهم على النصر. فابن وكيع استوقفه جانب من الصورة وأعفل الجانب الآخر. هذا مع العلم أن ابن وكيع لا يرفض كلياً ما ذهب إليه المتنبي في بيته.

وقوله:»

ولم يعظم لنقص كان فيه

ولم يزل الأمير ولن يزالا

ولو قال (ولم يكمل لنقص كان فيه)



وكيع، إذ يصبح المعنى جامدا أمام زينة الشكل.

وقوله: «وقال المتنبي:

كبنان عبدالواحد الغدق الذي

أروى وآمن من يشاء وأجزعا... وأما قول أبي الطيب: (وآمن من يشاء وأجزعا) ليس الأمن والجزع من جنس الري، ولأمن العبارات عن السحاب... وكان ينبغي أن يقول: (أروى به جذب البلاد وأمرعا). والأمن ضد الخوف، والصبر ضد الجزع، فقد أساء المطابقة، ووصف الغيث بما ليس من صفاته».

وتعتمد قراءة ابن وكيع لهذا البيت على الوقوف على الدلالة الحرفية إذ يتحرك من خلالها. فإذا كانت مفردة (الغدق) من سمات السحاب التي استعارها المتنبي في هذا السياق، فعليه ألا يستوحي منها من المعاني إلا ما يتلاءم معها، والأمن والجزع ليسا كذلك. بينما يقوم بيت المتنبي على التكتيف الدلالي للمعنى، حيث يتجاوز بالمفردة دلالتها القريبة إلى دلالات أخرى جديدة، فيتصور في الممدوح القدرة على تحقيق متطلبات تابعة التي تتمثل في الغذاء والأمن، بينما يتسم موقفه من خصومه بالنقيض من ذلك.

ب. التكلف:

وهو عنصر أسلوبى يعنى أن الشاعر لم يستطع التعبير عن المعنى الذي يريده إلا بصعوبة، وهو ما يدل على وجود خلل في قدرته الشعرية، وقد يأتي من خلال وجود نوع من الخروج عن المألوف في تراكيبه، وذلك بغية توصيل المعنى الذي عجز

عن تحقيقه وفقا لما هو مألوف. وهذا ما يتمثل في قوله: «وقال

المتنبي:

وقائلة - والأرض أعني - تعجبا

علي امرؤ يمشي بوقري من الحلم قوله (والأرض أعني تعجبا) قول بارد ركيك، هلا قال:

حليم تقول الأرض منه تعجبا

علي امرؤ يمشي بوقري من الحلم فكان يستريح من الكلفة».

وفي رأيي فإن المتنبي في استدعائه الأرض عبر الجملة الاعتراضية يكشف عن الدهشة والاستغراب، وهما عنصران لهما دلالتهم في التأثير على المتلقي. أما بيت ابن وكيع فإن التكرار فيه من خلال مفردتي (حليم) في بداية البيت و(الحلم) في آخره؛ ذهب بالمفاجأة التي كان الشاعر يتوخى أن تشد قارئه إلى نهاية البيت.

ج. مراعاة الترتيب في تركيب الجمل:

كما في قوله: «وقال المتنبي:

وقوفين في وقفين شكر ونائل

فنائله وقف وشكرهم وقف

... وقد قدم الشكر على النائل في صدر بيته، ولو قال في عجزه: (فشكرهم وقف ونائله وقف) كان أجود للصنعة، إلا أن يذهب أن الشكر يتقدمه النائل».

وابن وكيع في هذا الأنموذج يفصح عن فهم آخر للبيت، ولو حاول تطبيق ذلك على كل النصوص لربما توصل إلى مثل ذلك، لكنه كان مشغولاً بالصنعة.

د. صحة الإعراب:

يشكل الالتزام بقواعد الإعراب أحد العناصر اللغوية التي ينبغي على الشاعر أن يراعيها في نصه الشعري، إذ يعد الخروج عن ذلك مأخذاً عليه. وقد رصد ابن وكيع في كتابه (المنصف) بعض المآخذ على المتنبي من هذا الجانب. فمن ذلك قوله في هذا السياق: «وقال المتنبي:

**وأنت بالأمس كنت محتلماً**

**شيخ معد وأنت أمردها**  
يريد بأنك أنك... وفيه قبح، لأن الإضرار يرد الأشياء إلى أصولها. والأصل الثقيلة، ولو قال (أنت بالأمس) استراح من تعسف الإعراب، ولكنه يؤثره».

وأرى أن تعديل ابن وكيع وإن كان يخرج ببيت المتنبي عن ما فيه من صعوبة، فإن هناك مسوغاً لأبي الطيب فيما قام به، إذ كان يهدف لتأكيد الخبر، ولذلك استخدم أن - وإن جاءت مخففة - وهذا ما لا يتحقق في صياغة ابن وكيع.

وقوله: «وقال المتنبي:

**حاشا لملك أن تكون بخيلة**

**ولمثل وجهك أن يكون عبوسا**  
كان الوجه أن يقول (أن يكون مبخلأ) فيتم وزن الشعر ويصح الإعراب ويحملة على (مثل)، وقد يجوز ذلك على المعنى، كما قيل (ذهبت بعض أصابعه).

وابن وكيع تراجع - أيضاً - في هذا النموذج عن مأخذه على المتنبي إذ وجد له ما يجوزه، فلم يكن هناك ما يوجب إذا إعادة صياغة بيته. يضاف إلى ذلك أن مفردة (مبخلأ) تبدو غي مألوفة الاستعمال، فلماذا استخدمها

ابن وكيع لإصلاح خلل أشار بعد ذلك إلى صحته.

2 - مستوى الأفراد:

أ - جمالية المفردة:

إذ إن على الشاعر أن يختار من مفرداته، ما يلائم الذائقة الشعرية العامة، وذلك بالابتعاد عن توظيف المفردات في سياقات تبدو غير مألوفة معها. وذلك كما في قوله: «وقال المتنبي:

**أكلت مفاخرك المفاخر وانثنت**

**عن شأوهن مطي وصفي ظلعا**  
أكلت استعارة غير مليحة، ولو قال (فضحت) كان أحسن».

واستخدام الفعل (أكلت) في هذا السياق الشعري غير مألوف في الذائقة الشعرية لابن وكيع، ولهذا جاء وصفه إياه بأنه استعارة غير مليحة، دون أن يعني ذلك أن هناك مأخذاً على المعنى. ولهذا استبدل به ابن وكيع فعلاً آخر هو (فضحت)، التي يرى أنها تعبر عن المعنى المقصود، دون أن تصطدم بذائقته. والأمير ليس كذلك، فقد كان أمام المتنبي معجم متعدد من المفردات التي كان بإمكانه أن يستخدم إحداها دون أن يختل إيقاع البيت (غلبت، ألغت، أنست، دفنت، وارت، حذف، هدمت.. إلخ)، غير أنه كان يقصد دلالة معينة لم يجد مفردة تستطيع التعبير عنها إلا (أكلت)، واستخدام هذا الفعل يعني اختفاء المفاخر وزوالها إذ لم يعد لها وجود تماماً، بينما الفعل (فضحت) يعني أن المفاخر بقيت، وإن لم يعد ينظر إليها بالتقدير كما كان سابقاً.

ب - تجاوز الضرورة الشعرية:

توقف ابن وكيع عند بعض أبيات المتنبي التي لمس فيها لجوءه إلى الضرورة الشعرية عبر إجراء تعديل على إحدى المفردات، فرأى أن هناك إمكانية لتجاوز هذه الضرورة من خلال إعادة صياغة الأبيات. فمن ذلك قوله: «وقال المتنبي:

بلد أقمت به وذكرك سائر

يشنا المقيّل ويكره التعريسا  
أسكن الهمزة على ما جرت به  
عادته بغير قياس. ولو قال (يأبى  
المقيّل ويكره التعريسا) استراح من  
الضرورة».

وقوله كذلك: «وقال المتنبي:

خذ من ثنائي عليك ما اسطيعه

لا تلزمني في الثناء الواجبا  
قصر الممدود وذلك جائز في  
الشعر للضرورة. ولو قال (خذ من  
ثنائي فيك) استراح من الضرورة».  
ولاشك أن ما قام به ابن وكيع من  
تعديل على هذين الأنموذجين كان  
موفقاً لتجاوزه للضرورة الشعرية.

## ثانياً: فاعلية المعنى:

كان المعنى - أيضاً - عنصراً فاعلاً  
في نقد ابن وكيع للمتنبي، وإن كان  
أقل فاعلية من الشكل. ويمكن القول  
من خلال قراءة النماذج التي وقف  
عليها ابن وكيع، إن المعايير التي  
اعتمدها في نقده للمعنى تتمثل  
فيما يأتي:

١ - التناسب بين أبيات القصيدة:

حرص النقد القديم على أن يحقق  
الشاعر التلاحم بين أبياته، وهذا ما

عرف عند النقاد القدامى بالقران، وقد  
عكس هذا المصطلح النقدي اهتمامهم  
بهذا الجانب، وقد قصدوا به أن  
يوضع البيت إلى جنب ما يشبهه أو  
يوافقه».

وقد انتقد ابن وكيع المتنبي على  
عدم الترابط بين معاني أبياته. ومن  
ذلك قوله: «وقال المتنبي:

بأي حكم زمان صرت متخذاً

ريم الفلابدلاً من ريم أهليكا  
...

وقال المتنبي:

أيام فيك شמוש ما انبعثن لنا

إلا انبعثن دماً باللحظ مسفوكا  
هذا بيت رديء الصنعة لأنه كان  
في حديث الوحش، ثم قال (شموس)،  
ولو قال (ظباء) كان قد أورد ما  
يجانس البيت الأول».

وابن وكيع يرى أن هناك انفصالاً  
بين البيتين، إذ تنعدم العلاقة بين  
(الريم) في البيت الأول، وبين  
(الشموس) في الثاني، وهذا ما أوافقه  
عليه.

وقوله: «وقال المتنبي:

رأين التي للسحر في لحظاتها

سيوف ظباها من دمي أبداً حمر  
بينما هو يصفها بأنها الشمس إذ  
خرج إلى وصف سحر جفونها، وما  
تفعله به.

وكان ينبغي أن يجود صنعته ولا  
يخرج الكلام عن نور وجهها، فيقول:  
رأين التي للنور فيها تائق

يرد عيون الناظرين بها بشر».  
وابن وكيع يرى أن المتنبي ذكر  
الشمس ولم يوظفها توظيفاً جيداً في  
نصه، إذ تجاوزها للحديث عن لحاظ

هذه المرأة المعشوقة، وكان ينبغي أن يعطي للصورة بعداً جديداً بالإشارة إلى أن ذلك يؤثر على عيون الناظرين إليه. والمتأمل في هذا البيت، وسابقتها الذي يقول فيه المتنبي:

رأت وجه من أهوى بليل عواذلي

فقلن نرى شمساً وما طلع الفجر

يدرك أن المتنبي عندما أشار إلى الشمس إنما جعل ذلك مقولة على لسان عواذله، وكأنه يريد أن يقول إنهم تعجبوا من نور وجهها الذي شبههوه بالشمس، أما هو فقد تجاوز في علاقته معها هذا الملمح الظاهر إلى ما هو أعمق منه، ولهذا انتقل إلى تصوير سحر لحاظ محبوبته وتأثيرها الشديد فيه. فهو لا يريد الحديث عن انبهار العوازل منها، وإنما يريد أن ينقل عمق معاناته معها، ولهذا لم يتوقف عند الشمس ويعمد إلى التفصيل في الحديث عنها.

2- المبالغة:

لابن وكيع التنيسي موقف من المبالغة أورده في مقدمة كتابه، وهو يبدو فيه متفاعلاً مع حرية الشاعر في مبالغاته، ولذلك فهو يرفض موقف النقد مما يسمى بالغلو، والذي يراه به «المبالغة في مجيء الشاعر بما يدخل في المعلوم، ويخرج عن الموجد»، إذ كان من النقد من يرفض هذا الغلو، بينما يرى ابن وكيع أنهم «ما أتوا بشيء لأن الشعراء لا يلتمس منهم الصدق، وإنما يلتمس منهم حسن القول. والصدق يلتمس من أخبار الصالحين وشهود المسلمين».

وهذا الموقف لابن وكيع قد يبدو متناقضاً مع قوله: «وقال المتنبي:

هذا الذي خلت القرون وذكره

وحديثه في كتبها مشروح

هذا يحسن أن يمدح به نبي أو إمام، وأن تبشر به الكتب قبل مبعث هذا أو ظهور هذا.. فأما في مدح أمير من الأمراء فكان الجيد أن يقول (تخلو القرون) فيكون المعنى أنه قد سن سنناً أو سنناً تخلو القرون معها، وحديثه في كتبها مشروح».

وابن وكيع يرى أن المتنبي بالغ في وصف الممدوح عندما استخدم صيغة الماضي (خلت)، إذ كان ينبغي أن يستخدم المضارع (تخلو)، وهو توجيه جميل، غير أن ثمة قراءة أخرى للبيت ترى أن الكتب مشحونة بذكر الكرم ونعت الكرام، وهو المعنى بذلك إذ الحقيقة منها له، فذكره إذن في الكتب مشروح»، وفي ضوء ذلك لانجد لنقد ابن وكيع مبرراً.

وإذا كان ابن وكيع في النموذج السابق يدعو إلى تعديل بيت المتنبي لما فيه من مبالغة، فإنه في نموذج آخر، يدعو المتنبي إلى أن يستبدل بمفرده مفردة أخرى لتحقيق المبالغة، إذ يقول: «وقال المتنبي:

حنق على بدر اللجين وما أتت

بإساءة وعن المسيء صفوح

لو قال (بدر النصار) كان أبلغ في وصف الممدوح».

وابن وكيع مصيب في تعديله لهذا البيت بحثاً عن المبالغة، وإن كان ذلك لا يعني أن المتنبي كان مخطئاً في بيته.

3- اختيار المفردات:

من المؤكد أن الشاعر في استخدامه لمفرداته الشعرية يحاول أن يختار من المفردات ما يكون قادراً على توصيل



أن النساء لا تعجبهن الفصاحة  
والشجاعة.

وقوله: «وقال المتنبي:

أغر أعداؤه إذا سلموا

بالهرب استكثروا الذي فعلوا

قوله (أغر) لا يشبه ما تبعه من  
الكلام، وإنما ينبغي أن يقول: (يقظان  
أعداؤه إذا سلموا) أو ما أشبه هذا  
اللفظ في معنى الشجاعة».

ففي نظر ابن وكيع أن العلاقة بين  
(أغر) وما تلاها من الكلام مفقودة،  
وهذا يعين عدم التناسب المعنوي  
بينهما. وابن وكيع في نقده يقف عند  
الدالة الظاهرة لكلمة (أغر)، بينما هي  
تتخذ عند المتنبي بعداً جديداً إذ يقصد  
بها أن قوة الممدوح وقدرته على  
البطش بأعدائه قد صارت علامة تدل  
عليه حتى عند أعدائه الذين يرون أن  
الهرب منه أمر كبير، إذ كانوا يوقنون  
الموت على يديه عند ملاقاته، وهذا ما  
يدل عليه سياق الأبيات. أما المفردة  
التي اختارها ابن وكيع (يقظان) فلا  
علاقة لها بسياق النص. فالممدوح في  
رأي المتنبي قادر على البطش حتى  
وصفه في بيت سابق بقوله:

يكاد من طاعة الحمام له

يقتل من ما دناله الأجل».

فمثل هذا الفارس لا يوصف  
باليقظة. ولو أراد النقاد اختيار مفردة  
أخرى سوى المفردة التي اختارها  
المتنبي لربما كانت (فتك)، وإن كنت  
أدرك أن مفردة المتنبي هي الأقوى  
دلالة.

وقوله: «تليها أبيات أولها:

وجدت المدامة غالبة

تهيج للقلب أشواقه

المعنى إلى المتلقي، وهو يقتصر في  
اختياره لكل مفردة على دلالتها  
المعجمية، وإنما ينظر إلى ما تحمله من  
دلالات أخرى، وما تحمله من  
إحياءات، ذلك أنها تصبح في السياق  
الشعري ذات عطاء معنوي خاص.  
وقد رصد ابن وكيع على المتنبي بعض  
الأخذ التي تنبثق من سوء في اختياره  
للمفردات في ضوء السياق الذي تعبر  
عنه، وتتمثل المعايير التي استند عليه  
في نقده فيما يأتي.

أ. عدم التناسب بين المفردة  
والمعنى:

إذ إن بعض المفردات لا تتناسب مع  
كل المعاني حيث يلمس الناقد تنافراً  
بينها وبين بعض الموضوعات.

فمن ذلك قول ابن وكيع: «وقال  
المتنبي:

جفتني كأني لست أنطق قومها

وأطعنهم والشهب في صورة  
الدهم

وليس الشجاعة والفصاحة من  
دواعي رغبة النساء بل من رغبتهن أن  
يقول:

جفتني كأني لست أوجد قومها

وأجملهم....».

وابن وكيع يتناسى - في هذا  
السياق - أن الإنسان العربي إنما كان  
يفتخر بقدراته الحقيقية، التي  
تميزه عن الآخرين، سواء أكان ذلك  
في سياق غزل أم غيره. فالمتنبي  
ينطلق في فخره من هذا الإطار،  
حيث يدرك أن قدرته الشعرية هي  
مصدر اعتزازه، ومدار اهتمام  
الآخرين به، وإن كنت لا أدري  
المعيار الذي استند إليه ابن وكيع في

قال فيها:

تسيء من المرء تأديبه

ولكن تحسن أخلاقه

لو استعمل مكان (تأديبه) تمييزه  
صح وصفه إياها لأن سوء الأدب  
أولى بسوء الخلق. وقد قال  
الشاعر:

رأيت أقل الناس عقلاً إذا انتشى

أقلهم عقلاً إذا كان صاحباً

يزيد حسا الكأس السفيه سفاهة

وتترك أخلاق الكريم كما هيا

فخبر بزيادة سوء أدب السيء  
الأدب، وزيادة حسن أخلاق الكريم  
وهو صحيح.

وعدم الصحة في بيت أبي الطيب  
جاءت من التناقض بين سوء التأديب  
وحسن الأخلاق إذ لا يجتمعان كما  
يرى ابن وكيع. ولهذا اختار مفردة  
أخرى هي (تمييزه)، وهذا ما يحدث  
للسكران. لكن هل ثمة إمكانية لفهم  
آخر لبيت المتنبي؟ من الممكن القول إن  
إبا الطيب كان يقصد بتأديبه، أن  
الآخرين ينظرون إليه عندما يقوم  
بشرب الخمر باعتباره مفتقراً إلى  
الأدب لأنه ارتكب محرماً. فسوء  
التأديب نابع من نظرة الآخرين إليه،  
وحسن الأخلاق مصدره تصرفه  
معهم.

ب- عدم الدقة في الدلالة:

إذ قد يسعى الشاعر إلى التعبير عن  
معنى ما، غير أن التوفيق بجانبه في  
اختيار المفردة التي تستطيع أن تعبر  
عن ذلك، حيث يختار مفردة لا تتحقق  
فيها الدقة.

إذ قد تكون هذه المفردة قاصرة عن  
التعبير عن مراده.

كما في قوله: «وقال المتنبي:

شاب من الهجر فرق لفته

فصار مثل الدمقس أسودها

تخصيصه بالشيب في اللمة ضيق  
عطن بلفظ يعم جملة اللمة. وكان  
ينبغي إذ خصص فرق اللمة بالشيب  
أن يقول: (فصار مثل الدمقس  
أسوده) لعود الهاء على المذكر. ولو  
قال:

شابت لهجر الحبيب لفته

فصار مثل الدمقس أسودها

كان في الصنعة أملح.

والمتنبي في هذا البيت إنما يرسم  
صورة واقعية بعيدة عن المبالغة، ذلك  
أن (الفرق) هو المكان الذي يبدأ به  
الشيب، فهو لم يعتمد إلى المبالغة التي  
سعى إلى تحقيقها ابن وكيع.

وقوله: «وقال المتنبي:

فصيح متى ينطق تجد كل لفظة

أصول البراعات التي تتفرع

ففي (كل لفظة) محذوف؛ يريد تجد  
كل لفظة حسنة أو عذبة، أو ما أشبه  
ذلك، ولو قال (كل لفظة....).

ولا مبرر لابن وكيع في تعديله  
هذا، فالمحذوف الذي يشير إليه مفهوم  
لكل قارئ، والشعر يعتمد على التلميح  
لا التصريح. بل إن لكلمة (لفظة)  
جرساً إيقاعياً قوياً مؤثراً.

وقوله: «وقال المتنبي:

أبحر يضر المعتفين وطعمه

زعاق كبحر لا يضر وينفع

فإن كان ضرر المعتفين في البحر  
هو الغرق والمصائب بالأموال، فبإزاء  
هذا نيل الرغائب من نفيس المتاجر،  
ومثمن الجواهر، وقطع المسافات  
المتباعدات في أقل مدة. وإن كان

ضرره أن طعمه زعاق فلا يضر ذلك إلا من قصده صادياً.

وقد قصر لفظه عن إيضاح معناه، لأن الأجود أن يقول:

أبحر يزيد الواردين زعاقه  
صدي مثل بحر سلسل الورد ينبع  
ولعل معترضاً أن يعترض هذا الكلام فيقول: البحر لا يكون سلسل الورد؛ فإن البحر لا يقع إلا على الملح. قلنا إنما شبه رجلاً ببحر؛ فذكر أخلاقه بالعذوبة، وأعرب ببحر يخالف صفة ما وقع عليه هذا الاسم، وقد يسمى العذب باسم الملح..

وابن وكيع يرى أن للبحر فوائد فليس هو مصدر للضرر فحسب، وهذا لم يكن قصد المتنبي، وإنما كان يهدف إلى القول إن للبحر أضراراً، وإن كان لا ينفي نفعه، بينما الممدوح ليس منه إلا النفع، فهو أفضل من البحر. فمعنى بيت المتنبي واضح إلا أن ابن وكيع له تصور آخر. وبالنظر إلى بيت ابن وكيع، فهو يبعث على التساؤل عن أولئك الذين وصفهم بالواردين إليه، فمن المعلوم أن البحر مالح فمن الذي يرده للشرب؟!.

وقوله: «وقال المتنبي:  
أمالك رقي ومن شأنه  
هبات اللجين وعتق العبيد  
لو قال:

.....من شأنه  
هبات النصار لنا والعبيد  
كان أمدح؛ لأن الذهب واهبة وأسمح من واهب الفضة لنفاسته وارتفاع قيمته. والأمن من فسادة إذا كثر. وعتق العبيد يستعاض عنه بالأجر في الآخرة. والواهب العبيد

يهبهم ليوصف بالجد لا ليعاض عوضاً تصل إليه منفعتة».

وإذا كنت لا تختلف مع ابن وكيع فيما ذهب إليه من تعديل لكلمة (اللجين)، إلا أنني لا أتفق معه في تعديله الثاني، ذلك أن المتنبي في استخدامه لعتق العبيد كان ذا رؤية أخرى، إذ إنه كان يسعى للقول إن كرم ممدوحة يعم مختلف الناس من أحرار وعبيد.

وقوله: «وقال المتنبي:  
فإن تقل: ها فعادات عرفت بها  
أو لا فإنك لا يسخو بها فوكا  
حرز عليه قول (لا) ثم ذكر أنه لا يسخو بها فوه، وكان ينبغي أن يقول: (ولو هممت بلا لم يستطع فوكا).  
وأجدني اتفق مع ابن وكيع فيما ذهب إليه، ذلك أن الفعل (هممت)، أقوى في دلالة من الفعل (تقل)، في ارتباطه بأداة النفي (لا).  
وقوله: «وقال المتنبي:

من يظلم اللؤماء في تكليفهم  
أن يصبحوا وهم لهم أكفاء  
إن كان الممدوح جواداً كريماً فقد قصر في مدحه لأنه كان ينبغي أن يقول (من يظلم الكرماء في تكليفهم) ليدل أن الكرماء دونه، وأن شأوه في الكرم لا يلحق، ومداه لا يدرك، كما قال هو:

أمهجن الكرماء والمزري بهم  
وتروك كل كريم قول عاتبا  
فأما اللئام إن كلفهم أن يكونوا مثله فما كلفهم إلا وهو مقتصد في الكرم، وإن كلفهم غايته فيه فليس إعجازها إياهم بمدح طائل، ولا إدراكهم إياه بفخر معجز».

بحدوثها، أما ابن وكيع فقد استخدم لغة مباشرة، ومفردة أخرى، أعتقد أن المتنبي لو استخدمها كان موضعاً للنقد.

## 2. مراعاة مقام المخاطب:

إن ينبغي على الشاعر أن يتوخى اللياقة في خطاب ممدوحية من ذوي المكانة الرفيعة فلا يصدر عنه ما يشكل مساساً بمكانتهم.

وذلك في قول ابن وكيع عن بيت المتنبي:

**لقد أباحك غشاً في معاملة**

**من كنت منه بغير الصدق تنتفع**

: «لو قال منك بغير الصدق لسلم

من الاعتراض».

ووجه الاعتراض على بيت المتنبي جاء من كون الشاعر وصف الممدوح بالانتفاع بغير الصدق وهذا لا يليق في خطاب الممدوحين، وهذا ما جعل ابن وكيع يعمد إلى إجراء تغيير في الضمائر يرى أنه يشكل تجاوزاً لما وقع فيه المتنبي. وهذا التعديل لا يسلم من الاعتراض. وفقاً لتصوير ابن وكيع - إنه يتهم المخاطب بالغفلة، حيث يستطيع الآخرون الانتفاع منه بأكاذيبهم وبالتالي فليس هناك ضرورة لتعديل بيت المتنبي.

## 3. مخالفة العرف:

اقتضى النقد القدامى على الشعراء أن يراعوا في معانيهم ما عرف من مذاهب الشعراء، وقد عد قدامة بن جعفر من عيوب المعاني «مخالفة العرف والإتيان بما ليس في

والمتنبي يسعى في البيت السابق إلى الإشادة بكرم الممدوح، وبلوغه في ذلك مكانة كبيرة يعجز الآخرون عن الوصول إليها. غير أنه لم يكن موفقاً في اختيار المفردة الشعرية التي تستطيع أن تمنحنا هذه الدلالة. فاللؤماء بعيدون عن الكرم، وبالتالي فإن تكليفهم بالكرم، ثم بلوغ درجة الكرماء يعد ظلماً لهم. لكن المبالغة في إثبات كرم الممدوح تقتضي استخدام تلك المفردة التي اختارها ابن وكيع وهي (الكرماء)، إذ إن كون تكليف هؤلاء أن يكونوا أكفاء للممدوح يعد ظلماً لهم، يعني مدى تميزه في هذا الجانب. فابن وكيع كان موفقاً في تعديله صياغة بيت المتنبي.

وقوله: «وقال المتنبي:

**إن يكن النفع ضرباً بطنها**

**فربما ضر ظهرها القبل**

النفع لا يضر إنما يجب أن يقول (طلب النفع) وماضر القبل لظاهرها لو دامت عليه ليلاً ونهاراً، ولو قال: (إن يكن الفصد ضرّاً بطنها كان أحسن)».

وإذا ما تجاوزنا تلك الرواية التي جاء فيها (البضع) بدلاً من (النفع)، وهي التي تلغي نقد ابن وكيع، فإنني أرى أن التنيسي ينظر للعلاقة بين المفردات (النفع / الضر) نظرة عقلية، حيث لمس تناقضاً بين علاقة هاتين المفردتين عن طريق التضاد، ولم يدرك أن اللغة الشعرية تعتمد على الإيحاء والاختصار، وهو ما يتحقق مع المفردة التي استخدمها المتنبي، إذ إن مقام به الممدوح غايته منفعة له، فالمتنبي أشار إلى الغاية تفاؤلاً



دينه وشرفه... إلخ. فاختيار المتنبي للـب كان صحيحاً، وأما كلام ابن وكيع فهو صادر عن شخص محب للخمر وليس نقداً فنياً خالصاً.

وبعد، فإنه يتبين لنا من خلال قراءة النماذج السابقة، ما يلي:

1- أن المتنبي كان - في تصوري - أكثر توفيقاً في كتابة أبياته، إذ كانت له رؤيته الخاصة التي لم يفتن إليها ابن وكيع. فقد كان هذا الناقد يتحرك في نقده لأبيات المتنبي، وإعادة صياغتها، من شغف كبير بالصناعة الشعرية، دون أن ينظر إلى المعنى الذي يقصده الشاعر، وكان محور اهتمامه وهو ينظم نصه. أما النماذج التي استطاع ابن وكيع التنيسي أن يكون مقنعاً فيها، فإنها تبدو محدودة قياساً بغيرها.

2- كانت أغلب التعديلات التي أجراها ابن وكيع لا تتجاوز تغيير مفردة شعرية واحدة بأخرى، وهذا أمر طبعي، ذلك أن التعديل الذي يتجاوز ذلك يبدو صعباً، ولذلك كان مثل هذا التعديل عند ابن وكيع يكتب نثراً، ويأتي مصحوباً بعبارة (لو أمكن أن يقول).

3- كان ابن وكيع في بعض النماذج يتيح لنفسه التحرر من الرغبة في النيل من المتنبي، فيعتمد إلى قراءة أخرى للأبيات تشكل تبريراً لما فعله أبو الطيب، ويلغي المأخذ الذي يذكره ابن وكيع. ولو أن صاحب المنصف فعل ذلك في أغلب نماذجه لأدرك أن معظم مأخذه على المتنبي ليست صحيحة، إنما هي وجهة نظر خاصة يمكن أن تجد ما يعارضها.

العادة والطبع»، ويبدو أن ابن وكيع كان يخضع لهذا المعيار في قوله: وقال المتنبي:

وأنفس ماللفتى لـبه

وذو اللب يكره إنفاقه

ولا أعرف سبباً دعا الناس إلى محبة الشراب إلا ما تعلمه من إنفاق العقل الذي إن ذهب الليلة عاد غداً، وقد أوجد ريحاً من السرور تنتهز فرصته وتحلو لذته... ولو قال أبو الطيب (وأنفس ماللفتى دينه) لما اعترض كلامه ولما جاز أن ينكر، ولكنه جعل سبب ترك الشراب الخوف من تغيير العقل الذي من أجله شربته العقلاء هرباً من عدم اللذات وانشغال النفس بالفكر في العواقب والحوادث الممضات.

وابن وكيع في هذا النص يدافع عن الخمر، ومن يقرأ ديوانه الشعري يقف على العديد من نصوصه الشعرية التي تندرج فيما يسمى بالخمريات، ولهذا فليس غريباً منه هذا الإعجاب بالخمر. لكن هل كان نقده لأبي الطيب مصيباً، وهل كان تعديله صحيحاً؟

إن مما لا شك فيه أن تعديل ابن وكيع يتفق مع ما هو معروف عن الخمر من كونها محرمة، مما يجعلها سبباً في ضعف الدين، لكن ذلك لا يعني أن المتنبي كان مخطئاً في بيته كما يتصور ابن وكيع. ففقد اللب يعني أن صاحبه سيفقد كل شيء إذ لا يعي العالم من حوله، وقد يرتكب - في ضوء ذلك عدداً من الموبقات غير شرب الخمر. إذ إن العقل يفقد ميزانه فيصبح صاحبه فاقداً لوعيه فيخسر

## قراءة في كتاب

# «مع شعراء الكويت»

... صواب الاختيار الذي  
لا يخلو من ثغرات

عرض ونقد: د. محمد حسن عبد الله

لا تزال حركة الشعر في الكويت قادرة على اجتذاب اهتمام الدارسين والنقاد، وما كان يحق لها هذا لولا ما تتمتع به من صدق التعبير عن ذوات الشعراء من جانب والشخصية العامة للمجتمع الذي تتمثله ذوات هؤلاء الشعراء من جانب آخر، ثم لما تدلّ عليه من قدرة على استيعاب حركة التجديد الشاملة التي تبرز تجلياتها على خارطة الشعر العربي الممتدة من الخليج إلى المحيط.

من آخر الإصدارات النقدية عن هذا الشعر كتاب «مع شعراء الكويت: دراسة نقدية الذي ألفه الدكتور كمال

وخليفة الوقيان ويعقوب السبيعي  
وخالد سعود الزيد وعلى السبتي  
وأحمد مشاري العدوانى وفهد  
العسكر وخالد الفرج، وأخيراً صقر  
الشبيب.

ونعترف مبدئياً ونقر للشاعر  
بصواب الاختيار أو الانتقاء، ومع هذا  
فإن الأمر لا يخلو من احتمالات  
وثغرات إذا ما طرحنا القضية من  
زاوية التمثيل النسبي لأجيال  
الشعراء أو اتجاهات الشعر، فلا نشك  
في أن كمال نشأت الذي عاش في  
الكويت عاملاً كاملاً وخالط أدباءها  
وتطارح الشعر مع شعراء الرابطة  
يعرف يقيناً أن الكويت فيها من  
الشعراء ضعف هذا العدد وأكثر، فإذا  
أضفنا محور الشعر الشعبي (أو  
النبطي) فإن العدد يتضاعف مرة  
أخرى ومع كل التقدير للشعراء الذين  
آثروهم البحث فإن الشاعر كمال نشأت  
في حوارنا معه أقر لشاعرين آخرين  
بأحقية الحصول على مكان في  
دراسته، وهما الشاعر محمد الفايز  
والشاعر فاضل خلف.

وكمال نشأت يعرفها شخصاً  
وشعراً وتأثيراً في حركة الشعر  
الكويتي، وربما نرى من واجبنا أن  
نضيف إليهما الشاعر الرائع المدقق  
عبدالمحسن الرشيد والشاعر عبدالله  
سنان، والشاعر محمود شوقي  
الأيوبي، والشاعر يعقوب الرشيد،  
هذا من جيل الوسط فإذا تحركنا  
بالزمن أو تحرك بنا سنجد شعراء  
كثيرين في صدارتهم الشاعر  
سليمان الخليفة والشاعر إبراهيم  
الهاشمي وغيرهما، فإذا تطلعنا إلى

نشأت الشاعر الناقد المخضرم الذي  
شهد زمن استهلال قصيدة التفعيلة  
وأنجز في إطارها عدداً من أحلى  
قصائده، كما لم يتخل عن القصيدة  
العمودية بعروضها الخليلى المؤلف  
المستقر، ولعل الشاعر الدكتور كمال  
نشأت يأخذ الآن موقع الرفض  
والمقاومة لقصيدة النثر فلا يكتفي في  
معارضته لها بالأى يكتبها وإنما يتقدم  
إلى موقع التنديد والتشهير في  
الندوات العامة وفي حوارات  
الصالونات الأدبية القاهرية، ومع هذا  
فإن الشاعر كمال نشأت أصدر  
مؤخراً ديواناً من القصائد القصيرة  
جداً اختار له عنواناً هو «مسافر...  
ولا وصول» والطريف أن هذا العنوان  
المكثف الدال هو بذاته قصيدة كاملة  
من قصائد هذا الديوان!! ونحن نعرف  
أن مثل هذه العبارة / القصيدة:  
«مسافر.. ولا وصول» حتى وإن  
جاءت موزونة فإنها بمعايير التراث  
العربي لا تعد قصيدة ولا قطعة، كما  
أنها ليست بيتاً وإنما قدمها الشاعر  
إلى قارئه في صورة قصيدة كاملة،  
وهو بهذا يحاول مغازلة قصيدة النثر  
بتجسيد أحد مبادئها الثلاثة  
الأساسية التي تحدث عنها سوزان  
برنار - أهم من نظّر لقصيدة النثر -  
وهو الإيجاز والكثافة!! ونحن - على  
أية حال - لم نشر إلى ديوان «مسافر...  
ولا وصول» إلا لكي نعود إلى منهج  
الناقد كمال نشأت في كتابه الذي  
نحن بصده «مع شعراء الكويت»..  
في هذا الكتاب عرض على التابع  
لشعر عشرة من شعراء الكويت:  
أحمد السقاف وعبدالله العتيبي

عشر سنوات وجاء أوانها لتجتمع في كتاب واحد.

لا تثريب على الناقد في وصف الشعر أو في الحقيقة وصف شعره في عنوان مقالته، ولكن يبقى السؤال ومجال البحث مفتوحين على تساؤل: إلى أي مدى يستطيع هذا العنوان المختار أن يكون اجماً دقيماً لخصوصية شعر هذا الشاعر؟ ومن ثم يكون من المطلوب أو المفترض أن يطلع هذا العنوان بذاته لا يصلح أن يطلق على شاعر غير هذا الشاعر؟! ثم يأتي سؤال آخر: هل تحقق نوع من التكامل بين هذه العناوين من خلال الاختلاف؟ بعبارة أخرى: لقد اختار الناقد عشرة شعراء وعشرة عناوين، فهل ترسم هذه العناوين في جملتها ومع اختلافها خارطة أو مشهداً شعرياً متكاملًا يمكن لنا بعد تحصيله أن نزع بأننا استوعبنا صورة الشعر في الكويت كاملة بعد القراءة؟

هذان سؤالان مهمان إلى حد كبير، وقد وافقنا منذ البداية على أنه لا تجاوز في وضع عنوان وبخاصة حين يكون النشر الصحفي هو السبيل الميسر للوصول إلى القارئ، أما فيما يتصل بالخصوصية والتميز وفيما يتعلق بالتكامل وتوحد الطريقة في صياغة العناوين فإن الأمر يحتاج إلى شيء من التفصيل.

بدءاً نقر للناقد كمال نشأت بأنه قدم أسباب حكمه المتضمن في العنوان المختار بطريقة وافية مشبعة ومقنعة علمياً، وقد اقترن هذا الجانب الإيجابي بأمر آخر لا يقل عنه أهمية ولا إيجابية وهو أنه أجاد إلى أعلى

المحور النسوي سنجد الشاعرة سعدية المفرح والشاعرة جنة القريني والشاعرة غنيمة زيد الحرب، وغيرهن أيضاً، وهذا يؤدي إلى أن خارطة التمثيل النسبي في اختيارات كمال نشأت لم تكن دقيقة في التعامل مع أجيال الشعراء، ومع أنواع الشعراء، فضلاً عن أنواع الشعر، فلعله أنكر على بعض الأسماء المتقدمة أنها تؤثر قصيدة النثر أو تقارب نهجها فكانت الجفوة بينه وبين ما تبعد من أشعار لا تجاري ذوقه الملحن.

هناك قضية أخرى ترتبط بمنهج الكتابة وهي تستحق أن نتأملها بإيجابياتها وسلبياتها؛ فقد جرى الدكتور كمال نشأت على أن يتبع اسم كل شاعر في عنوان مقالته وصفاً مركزاً يحاول أن يحمل فيه وجه الخصوصية والتميز اللذين يراهما ممثلين لفن هذا الشاعر:

فأحمد السقاف شاعر العروبة، وعبدالله العتيبي شاعر الاستبطان النفسي، وخليفة الوقيان شاعر الاتجاه الإنساني، ويعقوب السبيعي شاعر الأبعاد النفسية، وخالد سعود الزيد الشاعر الصوفي، وعلي السبتي شاعر البساطة والتلقائية، وأحمد مشاري العدوان شاعر الهجاء الاجتماعي، وفهد العسكر الشاعر المظلوم، وخالد الفرج شاعر البساطة، وأخيراً: شعر صقر الشبيب في ضوء علم النفس!

هكذا جاءت عناوين الفصول التي كانت مقالات منفصلة نشرت عبر الصحافة في الكويت منذ أكثر من



الموضوع السياسي القومي «وقد كانت القدس نهراً من النور».

ويختلف الأمر بعض الشيء مع الشاعر يعقوب السبيعي وكأن الباحث رأى فرقاً بين الاستبطان النفسي والأبعاد النفسية؛ فقد رصد للشاعر السبيعي مفردات تتردد بنسب تتجاوز المؤلف في عدد من قصائد مثل: العيون - الورد العصر (الضغط والإعتصار) - الخصب والجفاف والظمأ - مد اليد - الارتداء - ويحاول كمال نشأت عبر رصده لهذه المفردات وتشكلاتها في معانٍ وصور أن يصل إلى الاستبطان النفسي الذي طرحه من قبل حيال العتيبي، فقد رأى أن يعقوب السبيعي قد خلق لنفسه عالماً تندر فيه البهجة، وتقل فيه الفرحة ويقف فيه الخوف بالمرصاد، وتتسلط عليه الهواجس والشكوك، وفي هذا المعنى يذكر قوله في قصيدة «الصمت مورعة الظنون» - وهو أيضاً عنوان أحد دواوين السبيعي :-

هو هكذا يبدو هناك ويختفي  
يدنو ويبعد حين يلمح موقفي  
يبدو لعيني غير مرئي وإن  
شد الجفون إليه كيما تقتفي  
أنفاسه تهب النسائم حرقه  
فيها تلوذ من الركود وتشتفي  
وإذا انصرفت مع الحياة أحسه  
خلفي يزكي أو يعيب تصرفي  
فأدير رأسي كي أراه فلا أرى  
إلأبقايا هاجسي وتخوفي  
والصمت مزرعته الظنون وإن لي  
فيها حصيد تحركي وتوقفي  
لأنستطيع أن نمضي مع شعراء

درجة من التوفيق في إختيار النماذج الشعرية التي يدعم بها رؤيته ويحدد قصده ويؤصل العنوان الذي اختاره، ففي عرضه لنزعة السقاف العروبية يفتن إلى ظاهرة مدح المدن العربية في شعر السقاف: فهناك المغرب واليمن وليبيا والجزائر وتونس وفلسطين كأقطار عربية، وهناك من المدن العربية بغداد وبور سعيد وحجة وصنعاء ودمشق وسامراء وغيرها، بل هناك قرطبة أيضاً، مما يعمق الشعور بخصوصية التوجه القومي في شعر أحمد السقاف. أما شاعر الاستبطان النفسي عبدالله العتيبي فإن الناقد يدخل إليه من «المعجم النفسي» ويختزل المعجم النفسي في «الماء» وتداعياته وتشكلاته حين يكون نهراً أو غيماً، بل لا يكتفي الباحث بذكر التعليل القريب الذي يستند إلى أن العتيبي يعيش في أرض صحراوية وأن الماء - لهذا - يكتسب قيمة عالية حقيقية تتصاعد حتى تبلغ مدى الرمز، وإنما يذهب الباحث إلى «الماء» من حيث هو أصل الوجود البشري وعنصر الحياة الأساسي وطقس تطهوي في جميع الأديان.

عند العتيبي نجد: لك الغيم في مقلتي دمعتي - وسد مراياك غيم الحنين - وأفقنا مازال مهوى الغيوم. وعن النهر: ومن يسكب النهر في قطرتين - ستلقى ضلوع المحبين نهراً - من ضيع الموجة عن نهرها.

بل ينبه كمال نشأت إلى أن هذه المفردة «النهر» فرضت نفسها على شاعرنا العتيبي حتى في سياق

## والقمم الثائرة

### ملعوننة كافرة

ليس لها في عرفنا خط من الشرف  
فهذا ليس من الهجاء المقصود به  
إظهار النقائص بقصد الحظ من شأن  
المهجوّ والسخرية منه، وإنما هو نقد  
وإظهار لمفارقة قائمة على إدراك  
التناقض أشار إليها الدكتور نشأت  
حين قال «وقصارانا - ولا حظ  
السخرية - أن نحقق الحادثة بركوب  
الطائرة، التي لا تتجه إلا إلى منازل  
السلف» وليس إلى المستقبل بالكشف  
عن الجديد واستشراف الغد!!

ربما كان وصف التمرد أقرب إلى  
طبيعة الشعر وطبيعة العدوانى نفسه  
وبخاصة أن التمرد له وجوه ومسالك  
في حين يظل الهجاء حتى وإن كان  
هجاء اجتماعياً - كما يصفه الباحث -  
محددا بإظهار العيوب وإبراز  
النقائص دون أن يتسع لقصائد  
التصوف.

(أو ذات النزعة الصوفية) وهي  
ليست قليلة في شعر أحمد العدوانى،  
فإنها لا يصح أن تعد من قبيل الهجاء  
الاجتماعى وإن صح لها أنها وجه من  
أوجه التمرد.

مثل هذا يمكن أن يقال في العنوان  
الذي اختير لوصف فهد العسكر  
وليس لوصف شعر فهد العسكر،  
فهو الشاعر المظلوم!! وإذا كان  
العسكر قد ظلم بإثارة الشك حول  
معتقداته وبعض سلوكياته فإن  
شعره لم يظلم حتى وإن قيل إن  
بعضاً منه قد أحرقه أهل الشاعر عقب  
وفاته، فهذه الحادثة - إحراق الشعر -  
موضع شك كبير من جانب، وفي ذلك

الكويت واحداً بعد الآخر نفتبس  
ونكتشف لأن الأمر يطول، ولكننا  
سنشعر أن بعض العناوين - التي  
ذكرناها - يعاني شيئاً من القلق،  
فمثلاً: خالد سعود الزيد الذي وصفه  
بالشاعر الصوفي، لم يكن صوفياً في  
الجانب الأكبر من تجربته الحياتية،  
والشاعر نفسه يذكر هذا ويذكر كيف  
تحول من شاعر مادي طبيعى إلى  
شاعر صوفي، وكان من المهم فيما  
نتصور أن يتجه البحث إلى التحويل؛  
بمعنى أن يهتم الباحث بدوافع انتقال  
الشاعر من وضع نفسي وثقافي إلى  
وضع مختلف، وانعكاس هذه  
الانتقال على معجم القصيدة وبنيتها  
ومحتواها بوجب عام وقد لا تتفق مع  
الدكتور كمال نشأت في وصف  
العدوانى بأنه شاعر الهجاء  
الاجتماعى؛ لأن الهجاء ينطلق من  
نفس كارهة وقلب حاقد أو حاسد!  
وما هكذا كان أحمد العدوانى ولا نجد  
في شعره ما يدل على كره المجتمع أو  
الحقد عليه، بل نجد نوعاً من النقد  
يقوم على إدراك ما يقع فيه هذا  
المجتمع من تناقض وما يمارس من  
سلوكيات تختلف وما يزعم لنفسه  
من كبرياء وأصالة، فهذا ليس من  
الهجاء وإنما النقد بدافع التمرد،  
وبسبب الشعور بالغربة،

إن الأمثلة والنماذج الشعرية التي  
ذكرها الدكتور نشأت تدل على هذا  
كأن يقول العدوانى:

ونركب الطائرة

إلى منازل السلف

والمرأة العاقرة

نخطب عندها الخلف

التي قالها الأعشى في حرب ذي قار  
وقال العتيبي قصيدته في حرب  
مماثلة، مضى الأمر على هذا النحو:  
«كانت وصاة وحاجات لنا كفف  
لو أن صحبتك إذ ناديتهم وقفوا  
أو أن صحبتك قد هزوا مواجعهم  
وكلماً عصفت ريح بهم عصفوا  
حتى اشأبت بنا الأيام واعتصبت  
بنا الليالي وسار الحق ينتصف  
وصالحتنا الرزايا عندما علمت  
بأننا من حياض الموت نغترف  
نهوى الحياة ربيعاً بيد أن بنا  
طبع الكواسر حين الحق يختطف  
بنا منابع حب لو ترقرقها  
جداً ولجميع الناس لارتشفا  
لا يتوقف كمال نشأت عند  
«التناص» وهو مفتاح القصيدة؛ وإنما  
يتوقف عند القصيدة ذاتها، ونعني  
قصيدة عبدالله العتيبي التي يصفها  
بأنها «تحركت القصيدة داخل المناخ  
الثقافي العربي، الذي ينتمي إليه  
الشاعر، دون أن تخرج إلى أجواء  
مستوردة غريبة، وشاذة، تستعلن  
بالإنغلاق والركاكة والتلفيق، والكذب  
الشعوري، وإدعاء التجديد، فهي  
شعر عربي، كتب لجمهور عربي،  
أحسه لأنه اعتمد على حسّ عربي  
مبتعداً عن رطاته موالي القرن  
العشرين.. نستطيع أن نتجاوز  
الصياغة الاستفزازية بالإشارة إلى  
الرطانة وإلى الموالي، وتبقى قوة  
العبارة ماثلة في الإشارة المحددة إلى  
المناخ الثقافي العربي الذي تحركت  
داخله القصيدة.

وفي معرض حديثه عن شعر  
خليفة الوقيان يلاحظ أن أغلب

العام الذي شهد رحيل العسكر - 1951  
- كان يصعب الاطمئنان إلى اختفاء  
شعر شاعر والقضاء عليه، لأن  
الكتابة كانت شائعة، وكان للعسكر  
مريدون كثرون يحفظون شعره وليس  
مريد واحد كما ظن الدكتور نشأت.  
وفضلاً عن هذا فإن جمهرة الباحثين  
في تاريخ الشعر الكويتي وتطوره  
يعدون فهد العسكر مؤسساً للشعر  
الحديث في الكويت بنزعته  
الرومانسية الغنائية وبقدرته  
التصورية وبمعجمه السلس المتدفق  
وبتخليصه الشعر الكويتي من  
وظيفته التعليمية ونزعته الأخلاقية.  
لم يكن العسكر مظلوماً ولم يكن  
شعره مظلوماً كذلك، وكان الأولى  
بأن يتجه منحى المقالة إلى إبراز  
الدور العظيم الذي قام به العسكر في  
حركة الشعر الكويتي الحديث.

هناك وجه إيجابي من المهم أن ننبه  
إليه يضاف إلى ما سبق من إيجابيات  
الدراسة ونقصد قدرة الباحث على أن  
يثير قضايا فنية ومواقف تنمي وعينا  
بفن الشاعر موضوع المقالة من خلال  
تنمية الوعي بفن الشعر عامة وصقل  
الذائقة الجمالية لدى المتلقي، وهذا  
الجانب يعتمد على الغزارة المعرفية  
لدى الباحث وقدرته على استدعاء  
النظير والخروج من الخاص إلى العام  
دون افتعال أو تصنع مع القدرة على  
العودة إلى الموضوع الأصلي  
بسلاسة ودون ابتسار أيضاً، وهذه  
الخاصية في كتابة كمال نشأت  
موجودة في أكثر من موقع: فمثلاً  
حين يذكر تناص قصيدة عبدالله  
العتيبي مع قصيدة الأعشى الفائية

ويعقب الباحث على هذه الأبيات كما يمهّد لها بقوله في وصفها إنها من الشعر البسيط الصادق البعيد عن الحذقة. ثم يعقب بامتداد للعبارة يخرجها من الخاص إلى العام، من وصف هذه القصيدة إلى الكشف عن منابع الشعر بأن يكمل العبارة بالقول عن هذا الشعر البسيط الصادق البعيد عن الحذقة بأنه «سيظل أبد الدهر واحة عذراء، يلجأ إليها الناس، لأنها أليفة، وفطرية، وصادقة» ويحذرننا الناقد من الخلط بين البساطة والسطحية، وهو صادق في تحذيره، كما هو صادق في الربط بين الشعر والفطرة، والشعر والألفة.

وهكذا مضى كتاب «مع شعراء الكويت: دراسة نقدية» للدكتور كمال نشأت، وإذا كان قد أودع المخطوط الأصلي للكتاب لدى الهيئة المصرية للكتاب ينتظر النشر فبقي في ضيافة البيروقراطية محتجزاً عشر سنوات عجاف؛ فإن هذا يفتح باب قضية النشر وأزمة الثقافة، وهو باب لم يقفل على أية حال، ولكنه مع هذا يرتّب على موقف المؤلف أنه كان من الأوفق أن يسترد نسخته الخطية ويعيد النظر فيها، فقد جرت في السنوات العشر مياه كثيرة، وصدرت دواوين لهؤلاء الشعراء الأفاضل أنفسهم (الأحياء منهم بالطبع) ولا أعنى أن الشاعر الناقد الدكتور كمال نشأت كان سيغير أقواله، فما قال غير الصدق، ولكن ربما كان قد أضاف إلى أقواله، وإلى الشعراء أيضاً.

قصائده في ديوانه الثاني قد كتبت في شكل قصيدة التفعيلة، كما يلاحظ أيضاً أن الشاعر لم ينقطع عن كتابة القصيدة في الشكل القديم. إلى هذا الحد تكون الملاحظة على الشكل العروضي للقصيدة عند الوقيان قد اكتملت ولكن تبقى في نفس كمال نشأت حاجة، فيعقب على الملاحظة السابقة بقوله: «وحسناً فعل، فإن هذا الشكل مازال له عشاقه، والحماس المبالغ فيه من بعض الشباب ضد هذا الشكل لا مبرر له، وإن كانت قصيدة التفعيلة أكثر رحابة تعبيرية وأليق بالكتابة المسرحية».

وهكذا حين يدخل إلى شعر علي السبتي تأتي عبارته في ومضة جامعة لأهم خصوصيات الشعر إلى تفجر ينابيعه الرائقة حتى قبل عصر المعرفة وحتى بعد الحداثة يسجل من شعر السبتي:

ماذا جرى؟ من سيرّ الدماء في عروقنا كالماء؟

من أطفأ الجحيم في أعماقنا.. من غير الأشياء؟

وحول الزنبقة التي أحبها طحلبة سوداء

يا ليتني.. لكنني عرفت

فلا تقولي بعد ذاك أين شعرك الذي به أفاخر النساء

كاذبة قد كنت يا ثلجية الأعصاب.

يا قلعة مخلوعة الأبواب

وكان كل مجدي فيك أن أقترح الأبواب.



# قراءة تذوقية في قصائد الشاعرة البريطانية

## غيلي بولتون

• بقلم: د. هيفاء السنعوسي

التقيت بالشاعرة البريطانية المتميزة غيلي بولتون في صيف عام 2001 في مدينة يورك في بريطانيا في أحد المؤتمرات. وقد ألقت الشاعرة غيلي بعضاً من قصائدها فألهبت قلوب الحضور بروعة مضامينها ورقة أحاسيسها وجمال أخيلتها. وكانت طريقة إلقاءها للقصائد متميزة جداً إلى درجة لفتت فيها الانتباه فنالت تصفيقاً غير عادي.

ارتبطت منذ ذلك اللقاء بالشاعرة غيلي، واكتشفت في حوار معها بأن اهتماماتنا تحمل ملامح مشتركة تقريباً. فنحن نُحلق في فضاء حب الفنون الأدبية وبصفة خاصة القصة والشعر، كأننا نهتم بالبحث عن موضوع علاقة الأدب بتطوير شخصية الإنسان والاستشفاء النفسي. وقد شاء القدر أن نلتقي تحت مظلة مؤتمر يجمعنا باهتمامنا المشتركة.

اهتمت غيلي بأن تُرسل لي ديوانها وقصائدها المنشورة في المجلات والصحف البريطانية المختلفة بعد عودتي إلى الكويت وبمجرد وصولها قرأتها باهتمام

بنفس العنوان. وقد انتقلت هذه  
القصة التراثية إلى العالم العربي  
وعُرفت بعنوان «ليلي والذئب». تقول  
غيلي:

رفعت ذقني

حينما كانت والدتي تُغلق الأزارار  
وتربط خيوط قبة معطفي الأحمر  
المتلألئ:

«أخبري جدتك بأننا نُحبها  
وقدّمي لها هذا الكعك وهذه  
الزهور  
ولكن... إحدري من الغابة».

الأحمر... كان لون اليوم في  
رأسي  
ينفذ من خلال مظلتي القرمزية  
التي تقيني من وقع خطوات المطر.

يمدُّ والدي يده  
فأمسك بها لأن الطريق  
زلقٌ وغير ممهد ومبلل.  
الجدع الزئبقي من شجرة الزان  
كان عاموداً للخيمة.  
ونقشة أوراق الشجر المطبوعة  
على اللون الفضي من السماء  
كانت سقفاً.

أشعر بالبرد، وساقاي عاريتان...  
ولكنني أتصرف مثلما قيل لي  
في حالات البلل والرياح  
وفي مواجهة صوت الهمس في  
الغابة.

شديد فوجدتُ ما توقعت. ذوق في  
اختيار الكلمات، ووعي دقيق باختيار  
المضامين، وجمال خيالي أخذ يرحل  
بك عبر صورها الخيالية المبتكرة  
التي تحمل رموزاً قوية. إن شعرها  
بشكل عام هو غوص في أعماق  
النفس البشرية.

لقد طرقت قراءتي لقصائدها باب  
الذاكرة فاسترجعت مشهداً جميلاً  
جمعني بها في ذلك المؤتمر، فتذكرتُ  
وقع كلماتها الشعرية بدلالاتها  
العميقة والتي اخترقت بها مشاعر  
الحضور، وتذكرتُ أيضاً ذات  
التصفيق الحار الذي اشتعل أن قبل  
تُكمل الشاعرة قراءة آخر كلمة في  
قصيدتها الأخيرة.

## مهارة بارعة

ما يُميّز قصائد غيلي بولتون هو  
مسألة العوم في أعماق النفس  
الإنسانية بمهارة بارعة، فهي تجعلنا  
نلمس الدقائق والتفاصيل الوجدانية  
والفكرية المخبوءة في داخل أعماق  
شخوصها الشعرية ومجسماتها  
المكانية والزمانية التي تنبض بالحياة  
حركة وصوتاً ولوناً، فتجعلنا  
نتعاش معها.

وهنا أعرض لكم بعضاً من  
قصائدها التي قمتُ بترجمتها إلى  
العربية، وأبدأها بقصيدة تحمل  
عنوان «الصغيرة ذات المعطف الأحمر  
والذئب». وقد استوحيت غيلي هذه  
القصيدة من قصة شعبية عرفت

تداعب جدتي عنقي وشعري:  
«تبدين شاحبة يا عزيزتي،  
شفتاك ترتعشان،  
آه... ويدك ترتجف.

يجب أن تعطيك الرياح المارة على  
الشجر  
ورود السعادة  
حينما تمشين مع والدك.

أنت في أمان مع والدك  
هو كبير جداً وقوي جداً  
ولديه فأس حاد وهو يحبك كثيراً»  
ويبدو أن غيلي تقوم بطرح  
موضوع لطالما أثار قريحة الشعراء  
وكتاب القصة، انه الصراع بين الخير  
والشر. فالإنسان لا يملك وضع  
العالم في زاوية الخير، لأن الطريق  
زلق، والشر قد يأتي في لحظة غادرة  
ومفاجئة، وما على الإنسان إلا الحذر  
من الانزلاق في متاهات الأشرار  
ومكائدهم. والطفولة رمز البراءة  
تواجه في قصيدتها مخالب الشر  
الآثمة التي ترتدي ثوب الحب،  
وتختفي وراء قناع خادع لابد أن  
ينكشف يوماً لا محالة.

ويبدو أن الشاعرة تتوجس من  
عالم محفوف بالمخاطر، عالم قد  
يخدعنا ببريق ظاهر الأشياء  
فنصدقها ونخدع بها دون أن نتوقع  
قدوم الحظر الذي قد يهدد كياننا  
ويزعزع وجودنا في هذه الحياة.  
وهكذا قد تبدو الحياة جميلة في

الداخل ولكنها في الخارج قد تحمل  
هاجساً مرعباً، وخطراً متوقعاً.  
ولنأت إلى قصيدتها التي تحمل  
عنوان «بعض الأطفال يعودون إلى  
البيت» والتي تقول فيها.  
وجهه مشتبك بالأنابيب  
يظهر في الضوء الباهت من جناح  
منتصف الليل.

يلهث ابنها من بين شفتين  
زرقاوين:  
«طفلة مسكينة، لابد أنها تتأمل  
كثيراً

لأنها تبكي بهذا الشكل.  
مسكينة أنت يا أمي،  
لابد أنك متعبة...  
لا تذهبي...»

لماذا شفي ابنها  
وكبر بسرعة تجاوز فيها المهد؟  
انه يعيش حياته الخاصة الآن.

هي ليست راهبة...  
يمكنها أن تسقط ذراعيها  
وترقص.

وتهمس  
دعوني أغادر...  
وتنادي طيور البحر...  
أطلق سراحها  
... هو الآخر طار

وتأتي القصيدة الثالثة التي تحمل  
عنوان «ليس جواباً إنه سؤال» لتنبش  
ذاكرة النفس الإنسانية باحثة عن  
السؤال عن المجهود الذي يُحير

\* الأم هابرد شخصية تراثية  
عُرفت في أناشيد الأطفال بأنها تملك  
خزائن فارغة.

أهو الشيء الذي أبحث عنه؟  
حينما حركته، عرفت ما هو...  
جناحان  
بحجم ملائم.

وننتقل مع غيلي إلى قصيدة  
أخرى تتحدث عن القناع الذي قد  
يخفي مشاعرنا الحقيقية ويخفي  
آلامنا ومتاعبنا النفسية، فنظهر أمام  
الآخرين عظماء وأقوياء ولكننا في  
حقيقة الأمر نجر عجزاً وضعفاً لا  
يمكن تصوره.

لقد استحضرت غيلي صورة  
والدتها التي ترتدي قناعاً هي  
الأخرى ليظهرها قوية وقادرة على  
صنع المعجزات ولافتة لانتباه  
الجميع، ولكنها في حقيقة تحمل  
ثنيهاً ضعفاً وصرخة دفينّة تعلن  
عدم قدرتها على احتمال الواقع الذي  
تعيشه. تحمل القصيدة عنوان  
«سحر أُمي» تقول فيها:

أُمي تلعب الأكروبات بالأيام  
والخطط،

بالصحن والأواني...

كلها تطير في الهواء

تمسكها أُمي بيديها التي تغسل  
الصحن

إنها أُمي التي يمكنها أن تجعل  
الصباح المبلل مشرقاً

حينما يكون الجو رطباً

يُصبح الكعك شمساً وحبّات

الإنسان، ويقفز فوق أسوار المعقول  
والمنطق. يبحث عن جواب عن كل  
سؤال مُحير. وقد تقف النفس  
الإنسانية في متاهة العجز  
والاستسلام لأنها اصطدمت بما قد  
نُسميه المستحيل. ولكن تقف  
الشاعرة غيلي لتقول لا يوجد شيء  
اسمه مستحيل، لأننا قد نملك أجنحة  
نطير بها، فنعبّر النفق المظلم  
ونتخطى حدود المشاهد والمسموع،  
ونخترق الحجب لنكشف زيف  
الواقع بحثاً عن الحقيقة التي قد  
تغيب ولكنها موجودة.

وإذا كان العثور عليها مستحيلاً  
فإن التحليق بجناحين للبحث عنها لا  
يحمل مستحيلاً.

تقول غيلي كلمة (لا) للمستحيل  
وكلمة (نعم) للتحليق في فضاء  
المعرفة والاستكشاف.

حاولي أن تصلي إلى الأعلى إلى  
الرف العلوي.

لابدّ أن أجلب السلم، وأمسخ بيدي  
بيوت العنكبوت المعشش على  
الخشب.

ولكن الخزانة فارغة مثل «الأم  
هابرد»\*

قلت لي: «حاولي مرة أخرى»

ولكن لا يوجد شيء.

«أنت لا تحبين جيداً»

ها هو ذا...

ولكن كيف يكون خاطفاً هكذا؟



الليمون أقماراً.

في الزيت المغلي لعجينة الملتوية  
زبدة متكورة ومكعبات سكر.

رذاذ الشراب والحليب

يصنع رغوة بيضاء مثل سحابة  
في السماء  
فيمسح تعاسة داخلية.

ولكن... هناك وحش...

يتهكم ويسخر

من فم القناع الذي ترتديه أُمي.

وحش يصرخ في وجه أُمي

وسط المشاجرات والفوضى...

الطحين فوق الأرض، والطين فوق

المغسلة

وكل شخص ذاب.

أُمي حفرة ماء تعيسة تحتاج إلى

شاي وعناق،

وشخص يجلس على ركبتيها

يمتصها بقرب شديد.

لا تريد الآن كومة الكرات الطائفة

في الهواء

لقد أسقطت الآن كل الكرات،

وستحاول طرق وسيلة جديدة.

الساحر في نظر أُمي

لحظات رائعة.

الأم السحرية شيء مهم في  
البيت.

فمن قبعتها تأتي الجوارب  
وملابس النوم،

والنقود في يوم الاثنين.. الدواء  
والموسيقى.

عندما تنظر الأم السحرية في  
المرأة

ترى خلف رأسها فقط

من أجل الإثارة والإبهار.

حياتها تمضي بسرعة

وتؤكد أنها خدعة...

تتحرك أسرع من الضوء.

وبخدعة يدوية ذكية تسحب

القناع المطاطي من وجهها

تجذبه بقوة: أبرাকা دابرا\*

هنا ترى أُم اللحظة...

بابتسامة وأرض نظيفة وأوراق

بيضاء

وجهها منعش كل يوم

ولكن انزع هذه الوجوه وستجد

في أعماقها

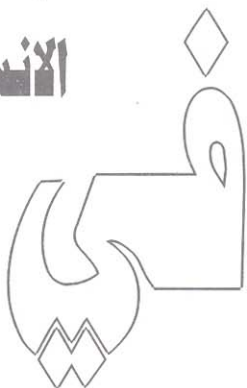
...قناع

\* عبارة يقولها السحرة في الغرب

تأليف

المشاعر  
الإنسانية

«عطر الليل»



بقلم: د. أحلام الزعيم

يرى المتتبع لتجربة ليلى محمد صالح القصصية، أن هناك ناظماً فكرياً وهاجساً اجتماعياً يكاد يكون واحداً ينتظم جميع أعمالها، وإن كانت هذه التجربة، تنمو وتتطور أسلوباً وبناء قصصياً ولغة، وتزداد بلورة ونضجاً وشفافية والتزاماً اجتماعياً، كلما اقتربنا من آخرها «عطر الليل الباقي».

ففي مجموعتها القصصية الأخيرة «عطر الليل الباقي» رشف أسلوب ليلى محمد صالح الرومانسي المزوج بنكهة الواقع، عن شاعرية عذبة وعن خيال خصب قادر على خلق وابتكار الصور الشاعرية الشفافة الموحية، كما في

ليلى محمد صالح  
تمزج الرومانسية  
بالواقع بإبداع  
مرهف الإحساس

الأخيرة (عطر الليل الباقي) يشع  
الحلم وتشف المشاعر ويتقد الحس  
الإنساني وتتوهج العواطف.. في جو  
تعبق فيه رائحة العطر والمطر  
والموسيقى والأحلام العذبة  
المشروعة، لكننا نفجع حين نرى أن  
هذه المشاعر والأحاسيس العذبة  
المشروعة تداس وتصادر وتموت  
تحت وقع الظلم والقهر القادمين من  
خارج الحدود...

وإذا كان الظلم أو القهر أو العدوان  
القادم من خارج الحدود يدمر الحياة  
ويصادر الإرادة ومشاعر الفرح  
والحب ويلغي الوهي ويغتال عذوبة  
الحلم الأمن.. فإن العادات والتقاليد  
الاجتماعية البالية والمفاهيم المغلوطة..  
في رأي ليلى محمد صالح.. تفعل فعل  
المغتصب الخارجي وتقوم بما يقوم  
به من قهر الإرادة وتشويه الجمال  
ومصادرة الوعي والحب النقي  
والفرح والأمن المشروع.

فليلى محمد صالح التي ترفض  
أن تخضع لعوامل القهر والإخضاع  
والاستلاب الخارجي، وتدعو إلى  
المجابهة والتحدي لكل ما هو جائر  
وظالم ومتعسف كما في قصتها  
«شموخ قمر العارضية» حيث يرفض  
بطل القصة الظلم والقهر، ليس  
رفضاً لفظياً كما يفعل الكثيرون، بل  
يقدم حياته دفاعاً عن كرامته وبلده  
وثنماً لما يراه حقاً.. ترفض أيضاً أن  
تنهزم أمام سلطان التقاليد والأعراف  
والمفاهيم الاجتماعية الخاطئة  
الجائرة، أو تنهزم أمام الإخفاق  
والتعثر، بل تدعو إلى النهوض وإلى  
استئناف الحياة واستئناف المجابهة

«خففت أجنحة الرغبة النقية»،  
«يرفعني إلى حلم التوهج» وجدت  
العالم بالخارج يحتضر»، «الليل  
يمتص الضياء» «كل شيء في الصالة  
يسيل موتاً»، «أكوم من الخيال  
المرتمي في صقيع القلب»، إلى آخر  
هذه الصور والتعبير الشعرية الفنية  
بالإيحاء.

كما يكشف عن رؤية واقعية  
ومعان إنسانية حميمة، حتى لنكاد  
نتردد في الحكم على ليلى محمد  
صالح ونحن نقرأها هل نحن أمام  
شاعرة أم قاصة أم مصلحة اجتماعية  
تحاول إعادة بناء المجتمع؟

ورغم أننا نلمس تفاوت المستوى  
الفني والجمالي بين بدايات ليلى  
صالح وبين آخر أعمالها القصصية  
فإن ليلى تبقى في جميع أعمالها  
متسلحة بلغة الشاعر وحس المصلح  
الاجتماعي.

إنها في التزامها الاجتماعي، تقف  
ضد كل أنواع القهر والاستبداد،  
سواء كان القهر قادماً من خارج  
الحدود أو نابعاً من داخلنا، من داخل  
البنية الاجتماعية والفكرية، إنها ضد  
قهر الإرادة الحرة وضد قهر الأوطان  
والمجتمع وضد قهر الرجل والمرأة  
على حد سواء.. بل يمكننا القول: إنها  
صوت جريء واضح ضد كل ما  
يعوق الفكر والإرادة الحرة الواعية أو  
يصادر شفافية العلاقات والمشاريع  
الإنسانية ومشروعيتها أو يعكر  
صفاءها وعذوبتها...

ففي قصتها «سقوط القمر» التي  
تصدر مجموعتها القصصية

بالانكفاء والانزواء والهزيمة  
والانسحاب من الحياة، كما يحدث  
للكثيرات حين يتعرضن للإخفاق أو  
الخيانة الزوجية، بل تحاول مجابهة  
الخيانة والغدر والإخفاق، بالتماسك  
والوعي والتوازن واستئناف شوط  
جديد من الحياة، تجدد فيه سعادتها  
وحياتها وتحصح فيه اختيارها  
وخطأها وتغلب فيه عقلها ووعيتها  
على عواطفها.

وفي ختام هذا العرض السريع  
لمجموعة ليلي محمد صالح  
القصصية «عطر الليل الباقي» يمكن  
القول:

إن ليلي محمد صالح في  
مجموعتها القصصية هذه، تقدم  
حسها الانساني الشاعر وتدفق  
مشاعرها والتزامها الاجتماعي  
ونزعتها الإصلاحية على مختلف  
الاعتبارات والشروط التي يتقيد بها  
كتاب القصة القصيرة داعية بصوت  
عال إلى الثبات في وجه تحديات  
الواقع ومغالبتها وتجديد الحياة  
وتخليصها من كل ما يعكر صفوها  
وعذوبتها وأمنها..

واستئناف التجربة إذا ما أخفقنا أو  
أخطأنا أو فرض علينا الإخفاق  
والخطأ أو تزفنا دمعاً وحزناً وخيبة  
كما في قصتها «الليل الباقي» فبطلة  
القصة التي اغتالت التقاليد والأعراف  
الاجتماعية فرحتها وحبها والتي  
ذهبت لتشجيع حلمها وحبها القديمين  
في بيت حبيبها الراحل أو في الصالة  
التي «يسيل فيها الموت» على حد  
تعبيرها.. تبكي وتنزف حزناً وألماً  
وكانها بزيارتها وبكائها ونزيفها  
تريد أن تتحرر من أوجاعها وقيودها  
لتنهض مجدداً من بين أنقاض حلمها  
وحبها ومن نزيفها وحزناً لتستأنف  
الحياة ولتضيء مجدداً في غرفتها  
(قنديل الموسيقى) ولتغمض عينيها  
بانتظار الجديد» في دعوة خلاقة  
عذبة للحياة، دعوة لتجديد الحياة  
والتغلب على الضعف والحزن  
والإحباط.

وهي في قصتها «الزواج.. ولكن»  
تنحو المنحنى نفسه في مجابهة  
الإخفاق والفشل والخيانة...  
فالمرأة في هذه القصة لا تواجه  
خيانة الزوج وغدره وتخليه عنها،



أبرز رواد النقد الأدبي العربي المعاصر

## وقفة تأمل في رحيل

# د. إحسان عباس

سعى النقد الحديث منذ عقود عدة إلى جعل النص الأدبي محور الدرس، والمعروف أن أرسطو في كتابه «الخطابة» وجه النظر إلى الأسلوب، وهو مظهر من مظاهر الاهتمام بالصياغة معياراً للتقويم النص، عوضاً عن الاحتكام إلى وظيفته النفسية، أو الاجتماعية، أو الأخلاقية، ودعا لونجايينوس، وهو فيلسوف إغريقي عاش بعد أرسطو إلى الاهتمام المظهر باللفظي للعمل الأدبي.

وفي الأدب العربي دعا الجاحظ (255 هجري) إلى النظر في الصياغة الجمالية للشعر، وتابعه كثيرون ممن رأوا مزية القول الشعري في صياغته، لا في الأفكار التي يعبر عنها، ويعمق الباقلاني (402 هجري) والجرجاني (471 هجري) القول

بقلم: د. عز الدين المفلح

تجاوز إبداع  
للتناص إلى  
البنية الإيقاعية  
للقصيدة

على دراسة الحادثة وإنما على دراسة الأسباب والدوافع والنتائج المترتبة على الحدث وصاغت اللانسونية أسلوباً في البحث والدراسة يبتعد ابتعاداً كبيراً عن مواجهة النص، بسبب الأعمال الكثيرة التي يجب على الدارس أن يقوم بها لمعرفة ما يحيط بالنص قبل البدء بقراءته، والكشف عن أسرارته، وألغازه، ولا يقل انشغال النقد النفسي بما يكتنف الأثر من ظروف عن انشغال المؤرخ، أو عالم الاجتماع الأدبي. والحق أن النقد النفسي يقوم على دراسة الأديب، لا على دراسة العمل الأدبي، ولهذا أدى الانشغال بدراسة دوافع الأديب إلى درس لا علاقة له بالنقد وهو كتابة السيرة، وقد رفض غير واحد هذا النوع من البحث، رفضه مارسيل بروست في مقاله له «ضد سانت بيف» ورفضه أندريه جيد، ورفضه بول فاليري، وكلهم من كبار الأدباء والشعراء، أما هنري جيمس فقد رسم علامة استفهام كبيرة حول النقد المفتون بكتابة السير، وتراحم الأشخاص. أما هنري جيمس فقد رسم علامة استفهام كبيرة حول النقد المفتون بكتابة السير، وتراحم الأشخاص. وكان لابد أن يمر زمن طويل حتى يتنبه الأدباء أنفسهم إلى هذا الذي يعانيه الدرس الأدبي من عزوف عن تأمل النص، وانهماك متواصل في استقصاء الملاحظات الخارجية المحيطة بالكاتب، وفيما بين الحربين العالميتين تبرز جماعة «النقد الجديد» لترفض تحكم Criticism New

بصدور الإعجاز الفني من قبل الأسلوب القائم على خصوصية الصياغة، وهو شيء يشمل المبنى والمعنى في مظهر واحد لا غير. وفي النقد الغربي يلح عدد من النقاد من مثل بيفون الفرنسي في «مقالات عن الأسلوب» وبن جونسون، ودررايدن والشاعر الكسندر بوب على ضرورة التوجه لدراسة العبارة الشعرية عند إصدار الأحكام النقدية على النصوص.

وهذه الملاحظات على أهميتها، لم تحل دون تدخل العلوم الإنسانية فيما أصبح يعد دائرة خاصة بالنقد الأدبي، فمثلاً احتضنت الفلسفة الأرسطية بواكير النقد احتضن علماء الاجتماع موضوع الدرس الأدبي، ابتداء من مدام دي ستايل (1800) وشاتو بريان (وجيراردان، حتى سانت بيف (1964) الذي أراد للدرس الأدبي أن يكون ضيفاً على التاريخ، وبامتزاج التاريخ بالنقد ابتعد الدرس التحليلي للأدب عن الأدب نفسه، وراح مؤرخو الأدب من أمثال هيبوليت تين Tain يركزون على ما يحيط بالنص لا على النص. وإذا كان تين هو أول من فتح الطريق أمام النقد الاجتماعي للأدب فإن ماركس (1883) الذي لم يكن أديباً ولا مؤرخاً للأدب هو أول من أعطى الأدب محتواه الطبقي، وفوض الناقد الأدبي مهمة البحث عن قيام الأديب بالتعبير عن هذا المحتوى، أما غستاف لانسون (1934 - 1957) فكان أول من دعا إلى تطبيق مناهج علم التاريخ في دراسة الآثار الأدبية وهي مناهج لا تقوم

مركزها إلى براغ، بل وصل تأثيرها إلى النقد الأمريكي، والانكليزي، وأثر في جماعة «النقد الجديد» وانتشر أثرها كذلك في النقد العربي الحديث، لكثرة ما ترجم من نصوص الشكليين، وما كتب عنهم في الدوريات الثقافية، وتحلى هذا الأثر في لفت النظر إلى النص من حيث هو محور الدرس النقدي.

ونستطيع القول: إنه كان من نتيجة الانفتاح على هذا النقد مزيد من التوجه نحو النصوص، بدلا من الاستمرار في النظرة التاريخية، والاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية، للأدب. وأصبح الدرس الأدبي الذي عرفناه لدى نقاد الجيل الأول أمثال: طه حسين والعقاد

وعبدالرحمن شكري، أو الجيل الذي تلاه أمثال محمد مندور وحسين مروة وسواهما، نقداً يبدو باهتاً في عيون الدارسين الآن. وقد بدأ توجه النقد العربي نحو إعطاء النص مزيداً من الاهتمام مع حركة الشعر الحديث، ومن أوائل الذين تأثروا أو دعوا إلى قطف أثر «النقد الجديد» خالدة سعيد في «البحث عن الجذور» (1960) وأدونيس في كتابه «زمن الشعر» وكمال أبو ديب في «البنية الإيقاعية للشعر العربي» (1974) وخلدون الشمعة (1974) وتجلت النزعة الشكلية في كتابات عبدالسلام المسدي (1977) الذي يدعو إلى جعل الأسلوبية - من حيث هو علم لدراسة النص - بديلاً للنقد الأدبي بمفهومه التقليدي، ومحمد بنيس (1979) ومحمد المادري وسيد

العلوم الإنسانية بالأدب، وتدعو إلى نقد مغاير يقوم على الانطلاق من النص، فليس مهما «ماذا يريد أن يقول الكاتب، أو الشاعر في عمله الأدبي وإنما المهم هو كيف يقول ذلك». وفي هذا الصدد نذكر قول سبجارن في مقالته «النقد الجديد»: «إن مناهج النقد - غير الجديد - تتحدث عن كل شيء إلا النص فالناقد النفسي يحدثنا عن المبدع، والاجتماعي يحدثنا عن المجتمع، والتاريخي يحدثنا عن تاريخ الأدب، وهم جميعاً لا يحدثوننا عن أي شيء يتصل بفنية النص، ومكوناته الداخلية»، وفي الوقت ذاته تبرز جماعة نقدية جديدة عرفت باسم «الشكلية الروسية».

## أدبية النص

وهذه الجماعة أفادت من سويسير - عالم اللغة السويسري - وهي في الأصل مدرسة لسانية، غير أنها اتجهت إلى النقد الأدبي، وعنيت بدراسة ما يسمى «بأدبية النص» وأدبية أي نص لا تكمن في تاريخه ولا في الظروف المحيطة بالكاتب أو الشاعر، وإنما تكمن في مستوياته المتعددة الصوتية، والإيقاعية، والوزنية، والتركيبية والمعجمية، والرمزية، مع الأخذ بالاعتبار علاقات الترابط التي تحيل شتى هذه المستويات نصاً يتجلى فيه التماسك والوحدة. وقد انتشر تأثير الشكليين الروس، ووصل إلى المدرسة الشكلية الفرنسية لا سيما بعد أن انتقل

بحراوي، وقد بلغ الأمر ببعض هؤلاء الدارسين أن وقفوا على ما يوصف بالدراسة الأيقونية للنص، وهي ضرب من التحليل السميولوجي الذي عنى به: محمد مفتاح وتلاميذه.

## البنية الخاصة

وجل هذا الذي أشرت إليه، وما لم أنبه عليه، من توجه نقدي، يفيد - في الحقيقة - من بعض التيارات النقدية الحديثة، من بنيوية، وتفكيكية، ودلالية.. وغيره. وأبرز ما تشترك فيه هذه النماذج من الدراسة التحليلية للنصوص هو الصدور عن مبدأ واحد وهو: أن هدف الناقد هو تحليل النص، والكشف عن بنيته الخاصة، وتنظيمها الذاتي، لا بعيدا عن البحث فيما وراء النص من ملاحظات تجعل من الأثر مرآة تعكس الواقع، وللدكتور إحسان عباس مساهمات في النقد الأدبي، والنظر في هذه المساهمات في ضوء ما سبق ينبئ عن ريادة مبكرة لدى هذا الناقد فيما يتعلق بالاعتماد على القراءة الداخلية للنصوص فهو يقترب من النص في أقدم دراسة نقدية كتبها (1952) حول التجديد في شعر نازك، لقد بدأ رحلة البحث عن الشكل من حيث هو معيار لجودة النص، والتجديد الشكلي يتجاوز مسألة التخلص من القافية والبحر العروضي، ويسلط الضوء على تفكك البنية في نماذج من أشعار فدوى طوقان (1945) وفي (1954) يدرس الناقد شعر البياتي متأثرا بالأسس التي قام عليها «النقد الجديد» ولا

سيما ما كتب منه حول شعر المدرسة التصويرية Imagism وفي هذا الصدد لدي البياتي والصورة لدى كل من إيمي لوول، وإليوت Eliot، أن يكون مشرباً بغيره من النصوص، وتأسيساً على ذلك يتوغل الناقد في دراسة تقاطع النصوص في قصيدة البياتي، وهذا التقاطع قد يكون مباشراً في قصيدة، وخفياً غير واضح في قصيدة أخرى، وثمة طائفة من الرموز المشهورة في قصائد الشعراء وأعمال الصوفيين أصبحت تحتل مركزاً مهماً في مفردات البياتي... مثل برومثيوس وسيزيف والحلاج والمعري وغيرهما فالتناص قد يقوم على نموذج تاريخي، أو على اقتباس نصي، أو على انفتاح النص الشعري على غيره من نصوص تراثية، وهذه الظواهر النصية، التي تطرق إليها د. إحسان عباس في كتابه «عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» يجعل من دراسته منطلقاً للنقد العربي الجديد القائم على مقارنة النص، فهاجسه في هذا الكتاب. كما يبدو لي - هو البحث عن بنية النص مثلما تتجلى في شعر البياتي، فهو يقف عند قصيدة «محنة أبي العلاء» مثلاً فيستعرض مقاطعها أو «دوراتها» واحدة بعد الأخرى متتبعا نمو هذه الدورات نمواً عضوياً، تكمل فيه كل دورة الدورة الأخرى.

## النمو العضوي

واللافت للنظر أن د. إحسان عباس لا يقتصر في وقفاته النصية



الذين يستعذبون الوقوف عند نص بعينه لشاعر بعينه، فيدرسونه دراسة معزولة عن السياق، نجد الناقد د. إحسان عباس في كتابه «بدر شاكر السياب حياته وشعره» (1969) يحيل السيرة إلى دراسة نصية، فهو لم يكتف بالرجوع إلى المذكرات والرسائل، والأوراق المحفوظة لدى أقارب السياب، وأصدقائه الأذنين، ليكتب لنا سيرة أدبية جادة، ولكنه أضاف إلى ذلك الخروج من خط السير في نقد السيرة إلى وقفات أمام قصائد بعينها للسياب، وقدم لها دراسة نستطيع القول بأنها شكلانية وإن لم تكن معزولة عن السياق. والدراسة الشكلية للنص لا تعني بحال من الأحوال عزلتها عن السياق، ولكن الفرق بين الدراسة النصية، وغيرها أن الأولى تتنفع بكل إشارة من أجل زيادة فهمنا للنص وبنائه ومستوياته اللغوية والتركيبية والأسلوبية ففي وقفته إزاء قصيدة «فجر السلام» نموذج صارخ للبحث عن علاقات النص الداخلية، وما يسودها من تقابل وتناقض، أو انسجام وتوافق، وعلى هذا النحو يتتبع الدورات الأربع التي لاحظها في بناء القصيدة، موضحاً ما بين هذه الدورات من تقابل أدى إلى التدرج في بناء النص.

وفي دراسته التحليلية لقصيدة «الأسلحة والأطفال» يؤكد أن بنية النص فيها تقوم على دورتين ثم يتناول ما بين مقاطع القصيدة من علاقات وترايط، مؤكداً في الوقت

على المستويات الدلالية، ولكنه يتجاوز التناص، والصورة، والنمو العضوي إلى دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة، وهذا المنحى من الأمور المشتركة التي لا تخلو منها دراسة من دراساته، فهو كثير الإلحاح على أثر الجرس الصوتي. والوزن، في إشاعة الجو الخاص بالقصيدة، ويقارن في إحدى فصل الكتاب بالإيقاع لدى كل من البياتي والسياب، فالأول يلجأ إلى تسريع الإيقاع بينما لجأ الثاني إلى الإبطاء والتراخي، وفي لفظة ذكية إلى ترابط المستوى المعجمي للنص بالمستوى الدلالي يقوم الناقد بدراسة العلاقة بين الألفاظ - في شعر البياتي - ومجموعة الإحياءات التي يتمخض عنها السياق، ثم يلجأ إلى التأويل في مسعاه الرامي إلى تفكيك شيفرة النص، فالمتوى في قصائد البياتي: رمز للفقراء والمستضعفين، والتافهون: رمز للطغاة والمستبدين. وعلى هذا النحو يعدد مجموعة الألفاظ الرامزة، مستنداً إلى الإحالة على سياق النص ويؤكد في واحدة من أبرز دراسته (1960) على حقيقة يلتزمها في نقده، وهي أن القصيدة تدرس بتأمل نسيجها الداخلي. لا يتأمل الهيكل أو الموضوع، والنسيج بتعبيره هو أن تنمو القصيدة نموا عضوياً يكفل لها تشابك الخيوط، أو بناء هرمياً يحفظ لها إيقاعها الصاعد، وأما ما دون ذلك فهو نمو تراكمي لا نحس إزاءه إلا ببناء فسييفسائي مسطح. وبعكس الجيل الجيد من النقاد

نفسه أن موضوع هذه القصيدة - أو أي قصيدة أخرى غيرها - لا أثر له في جعل التجربة الشعرية تجربة جيدة، وفي دراسته التحليلية لقصيدة «السوق القديم» - وهي من قصائد السياب المشهورة - تجتذبه فكرة الاستقطاب، ويتخذ من هذا المصطلح أداة للتحليل البنائي، فالنص لدى السياب يقوم - دائماً - على قطبين يشد كل منهما القصيدة في اتجاه معاكس للآخر، وهذا الاستقطاب يلحبه الناقد في قصيدتين أخريين هما: «غريب على الخليج» و «أنشودة المطر». وينم تتبعه لرموز السياب على حرصه المتواصل لدراسة لغة القصيدة، وأثر هذه اللغة في بنائها الداخلي، فهو يصف جملة السياب، مستعرضاً نماذج من تراكيب الشاعر، ليخلص إلى نتيجة هي أن السياب يميل إلى الجملة الاستطردادية التي يقتحمها الكثير من الاعتراض وهذا يؤدي إلى ما يعرف بالمعاظلة بالتعبير النقدي الموروث.

ويتتبع د. إحسان عباس ظلال النص في غيره من نصوص الشاعر «فأنشودة المطر» مثلاً يجد جذورها في «غريب على الخليج» وقصيدة «الموسم العمياء» نجد أصولاً لها في قصيدة «فجر سلام» «وهذا التتبع - بلا أدنى شك - يؤكد على القاعدة القائلة بتفتح النص على غيره من النصوص، وأن النص الشعري، هو - في الأصل - نص توالدي، تتناسل منه نصوص أخرى. وإذا كان الناقد لم يقل ذلك صراحة فإن نزوعه للتطبيق يفوق في دلالته أهمية التنظير لهذا

الأمر. والصحيح أن د. إحسان عباس سعى لوضع القارئ في جو النص قبل نقده، وهذا قد يؤخذ عليه من جهة أن النقد النصي يستبعد الاستعانة بالملاحظات الخارجية، ونحن إذا سلمنا بذلك فإن إحساناً قد تجاوز هذه الملاحظات، موغلاً في دراسة البناء المقطعي، ودورات القصيدة، جاعلاً من الشكل معياره الحاسم في الحكم على النص، وهذا فيه ما فيه من التعبير عن منحاه الشكلي في دراسة النص ونقده.

### دراسة الشعر

وفي كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» (1978) أكد د. إحسان عباس أن دراسة الشعر لا يمكن أن تعتمد على المحتوى، فالشعرية لا تتبع من المحتوى بل تنبع من الجو المكاني والزماني، والنمو العضوي، واستخدام المنولوج الداخلي هي كلها عناصر شكلية، ينبغي أن تكون موضع تأمل الناقد، وركز تركيزاً شديداً في تناوله للمفردة الشعرية، مؤكداً دورها السحري في اشتعال التجربة الإبداعية لدى كل من السياب والبياتي وفي موقع آخر أكد حقيقة أخرى وهي أن النص الشعري ليس نصاً محكم الإغلاق، بل هو بناء مفتوح تتسرب من خلاله أهوية نصوص أخرى، ويتناول قصيدة أدونيس فيتبع من خلالها نماذج من التراث تتدفق عبر النص، ونماذج من بودلير، وأخرى من سان جون

بيرس، مستنتجاً صحة قول بارط: «إن الانفراد المطلق أمر يعز على كل إنسان. والحق أن هذا الكتاب يحتوي على أفكار كان الناقد الراحل قد سبق أن ألمح إليها، أو صبغها في دراساته التحليلية لشعر البياتي والسياب، ولكنه - هنا - قام بتعميمها على نماذج أخرى من شعر الشعراء، فدوى طوقان، وأدونيس، وخليل حاوي، ونازك الملائكة، وغيرهم من رواد الشعر العربي الحديث. وفي أثناء ذلك رفض ما كان قد درج عليه النقاد المتأثرون بالنقد الأيديولوجي، فهو يحذر من تناول الشعر على أساس المذهب، لأن الشعر «أكبر من يقولب في منظومة فكرية معينة، كالوجودية، أو القومية، أو الماركسية».

يقول الناقد الراحل في هذا الشأن: «وأشد الأمور خطورة في هذا النوع من النقد هو أن تحول النصوص إلى وثائق اجتماعية أو عقدية يحللها الناقد. فهو أمر محتاج - في رأيه - إلى حذر كبير». وتحصيل الحاصل أن د. إحسان عباس - في نقده، أو لنقل في ممارسته النقدية وجه اهتمامه إلى لغة النص، والعلاقات الفنية المتشابكة في نسيجه المعجمي والتركيبية، وتوقف عند الأسطورة وأثرها في بنائه ونظر بين الاهتمام إلى تفاعل النصوص بعضها ببعض، وعمد الصلة التناسية بين أعمال الشاعر الواحد، وأعمال بض الشعراء المختلفين، واهتم كذلك - بالنظرة المقارنة التي تحيل النص إلى

جذوره الأولى في شعر هذا الشاعر الغربي أو ذلك، وعننى كذلك بتحليل شيفرة النص، وزموزه، وألغازه، وحاول في غير موضع أن يتبين - في ضوء الملاحظة الداخلية - البنية الهندسية التجريدية للنص فأشار إلى الاستقطاب والبناء والمزدوج والتوازي ونبه على أن القصيدة محتاجة إلى الاتساق الداخلي والترابط، وتكلم في بعض ما عرض له من شعر على الخصائص الأسلوبية، مما يعد ملحظاً مهماً من الملاحظ التي يعني بها النظر النقدي الحديث.

وما من ريب في أن الناقد الراحل د. إحسان عباس قد أفاد في جل ما كتبه من «النقد الجديد» ولا سيما من إليوت ومما كتب عن شعراء المدرسة التصويرية. وهذا لا يعني أن ما كتبه كله من النقد العربي وحرب (يونيو)، و «الشعر في السودان»، و «الشعر في فلسطين حتى نهاية الانتداب البريطاني»، وبعض وقفاته عند أشعار معين بسيسو، وكمال ناصر، وإبراهيم طوقان، وأبي القاسم، ونسيب عريضة، ففي هذه الأعمال غلب على الناقد تأثره بالموضوع، والموقف السياسي للشاعر، أو المنعطف التاريخي، وهو في هذا يكون قد تجاوز الخط الأحمر الذي رسمه بنفسه لتحذير النقاد من الانزلاق في الوثائقية، والعقائدية، التي تحيل الدرس النقدي إلى درس كبير الخطورة.

# الخطاب

## الروائي ونشيد

### الإقلاع

يعد الخطاب الروائي العربي اليوم من أكثر الخطابات حيوية وخصوبة، لأنه يجد أمامه الفرص العديدة للابتكار والإضافة وتحديد الرؤية الخاصة إلى العالم المحيط والذات. والخطاب الروائي العربي والعالمي في الآن ذاته قد يتقاطع مع العديد من الكتابات الروائية من حيث المحتوى، نظراً لتشابه التجارب العامة في العالم والخبرات المكتسبة عبر التعلم والمطالعة والمراجع الحالية التي تتيحها وسائل الاتصال الحديثة التقنية والرقمية وشبكة الاتصال العالمية العنكبوتية (الإنترنت)، وقد وجد الخطاب الروائي اليوم في ترتيب وتنظيم الوقائع والأحداث وتواليها حسب المنطق المختلف والمتغير ضالته. لذلك فالكاتب الذي يرغب في التفرد

### تكون الخطاب لدى فوزية السالم

بقلم: محمد معتصم



## الشعر والقصة القصيرة وظائف أخرى وأنواع تعبيرية مختلفة

والتميز على المستوى العام في الساحة الإبداعية ينحت له طريقة خاصة في ترتيب وحدات النص الروائي، وتعاقب الأحداث أو تفككها وتقديم بعضها عن البعض الآخر.

والخطاب الروائي كما أصبح معروفاً اليوم لدى النقاد والكتاب المبدعين في آن واحد، من خلال ما أثبتته جيران جنيت في العديد من مؤلفاته في السرد الروائي يختلف عن المحتوى (الحكاية / القصة). ويعتبر مرادفاً للنص في معناه الأول. أما في المعنى الثاني الشائع فهو مجموعة من الجمل المفوطة، وفي تلك إشارة إلى الصيغة التلفظية والشفوية للخطاب الروائي، لكننا نجد له في التعريف معنى ثالثاً بتحليل مكونات الرواية كمفهوم السرديات عندما يتعلق الأمر بتحليل النسيج النصي للرواية، والسرد والوصف، أما الخطاب فيتعلق بملفوظ وبقول الشخصيات الروائية.

هذا التعدد في معنى الخطاب الروائي، دفع النقاد المغاربة إلى الاتفاق بشكل عفوي لاتخاذ التعريف التالي لأنه أكثر وضوحاً: (يقصد من الخطاب الروائي الصيغة الخارجية للرواية). أي الصيغة الصرفية التي ترتبط بالتركيب وبالترتيب والتنظيم المتصل بالحكاية. ويعتمد فيه الكاتب صيغا مختلفة حسب حسه الإبداعي ورؤيته الفنية والجمالية إلى العالم والذات.

والصلة بين النتائج التي خلصت إليها «مارت روبير» وتكون الخطاب الروائي لدى «فوزية السالم» كثيرة، سواء تعلق الأمر بتعريف الكاتبة للرواية التي تراها بدون حدود وحرّة، أو تعلق الأمر بالبحث عن الجذور، فالحكاية تقوم على الرحلة نحو الجذور من أجل التعرف على الجد الأول «يهرحب بن همام» الذي عاش في اليمن في مرحلة متقدمة من الزمان توافق حسب النص الروائي، فترة احتلال البرتغاليين لليمن وفشلهم الذريع في السيطرة عليها.

تبني الكاتبة روايتها على موضوعات جد مؤثرة، وتشد إليها القارئ منذ الوهلة الأولى بأوتار الحنين إلى البلد الأصل الذي أبعدت عنه مضطرة لأن الإسبانيين ضيقوا الخناق على المسلمين بعد سقوط غرناطة وفرضوا عليهم الضرائب والمكوس حتى أثقلوا كواهلهم وأرهقوهم وأذلّوهم بالعمل كعمالين في الموانئ. ومن تعرض للتعذيب البدني والاضطهاد النفسي والإكراه؛ اليهود. من هنا تنطلق القصة على مستوى الخطاب وبناء الحكاية من الخارج. تبدأ الحكاية الأولى بالحديث عن مغادرة «راشيل إسحاق شلومو» غرناطة هاربة من اليمن عند أحد أعمامها،

وستطول الرحلة الأولى إلى اليمن بحرا أول ثم تستمر برا إلى «صنعاء». والحكاية ليست رحيلا فحسب بل هي قصائد شعر وصلوات وتضرع توله. وهي أيضا قصة حب شائقة بين يهودية «راشيل» ورجل عربي «يهرحب»، ولعل اسمه نحت يدل على التوله والمعوقات التي جعلت الخطاب يبدو مشدودا بخيوط حريرية شفافة وقائعها الحارة تحدث في الداخل فيما يتفاعل بفكر ونفس الشخصيتين الروائيتين.

الحكاية الثانية المركزية والتي توازي الحكاية الأولى هي حكاية «موضي» امرأة من الكويت عاشت تجربة حب حقيقية لكنها تعرضت للخيانة في نزوة من نزوات الزوج «يوسف» وقد تصدع الصرح وحدث الطلاق. للزوجين ابنة اسمها «نورا» تتناوب وأمها «موضي» على السرد. إذا كانت الحكاية الأولى لـ «راشيل» تعتمد على العمق التاريخي بأحداثه وسياقاته، وبالتوتر والوله والرحلة، فإن الحكاية الثانية لموضي تتميز بقيمة الانفصال والمغامرة والرحلة، لهذا نرى أن الكاتبة قد بنت روايتها على التوازي بين حكايتين مركزيتين، واستعملت فيهما المؤثرات ذاتها مع فارق بسيط في المعنى. فالشعور بالاختلاع والاجتثاث لدى راشيل يقابله الشعور بالانفصال والشرح لدى كل من موضي الأم ونورا البنت، ورحلة راشيل ستكون باتجاه اليمن

وهو الفعل ذاته الذي قامت به الأم. لذلك جاء الفصل الرابع عبارة عن تمجيد لليمن حضارة وصمودا وعراقة، وجاء الخطاب حافلا بالرموز الحضارية والدينية والتراث الإنساني، وتوثيقا للعادات اليومية وطباع الناس هنالك. وفي هذه الصيغة لا يختلف الخطاب الروائي عن خطاب الرحلة التي تقوم في أساسها على المقارنة بين العادات والتقاليد بين البلدان وبين طبائع البشر، ثم قصص الحب العام الذي ينكسر مع الزمن على صخرة الواقع، راشيل تحب الرجل الذي رافقها عبر الرحلة في البحر واكتشف جمالها الباهر الأخاذ حيث اعتبرها وأخته ساحرة تفتن الرجال وتسلبهم عقولهم وأرواحهم، يقول النص:

«لي عندك رجاء

لك ما تريد في حدود  
استطاعتي..

غدا سنفترق هل تسمحين  
بكشف وجهك ولو لنظرة واحدة.

بهدهوء امتدت يدي إلى الخمار  
وسحبت منه المشبك..

ومن ثم رفعت النقاب عن وجهي.  
تراجع إلى الوراء وهتف: ما شاء  
الله..

فتان فتانة كما قالت أختي..  
من أين جاءك هذا الحس  
والجمال؟

من دماء مختلطة.. سلالة  
الأعراق والهجين.  
جلس صامتا ينظر إليّ.

هما: السجادة الفاخرة والثمينة والمتقنة الصنع. واسم الجد الأكبر المقيم باليمن «يهرحب بن همام».

تكامل الحكايتين المركزيتين وغياب الرابط المنطقي بينهما يجعلان القارئ متحيراً بين الوصل بينهما أو اعتبارهما حكايتين منفصلتين من حيث زمن الوقائع ومن حيث التكامل، ويمكن للقارئ أن يقرأ كل حكاية في انفصال عن الثانية وسياحظ الاختلاف بينهما على مستوى المشاعر التي تفيض حرارة في الحكاية الأولى وقد استمدت تلك الحرارة من كون أفعالها مرتبطة بالحوار الداخلي لأن كل الشاعر "monologue"

تنضج في الداخل، إنها رحلة موازية للرحلة في الواقع النصي. لكن المكان، والسجادة، واسم الجد الأكبر، والرحلة، كل ذلك يؤكد أن «موضي» ذهبت للبحث عن جدها «يهرحب بن همام» الذي قاد سفينته بحراً «راشيل إسحاق شلومو» - صاحبة السجادة الثمينة - من غرناطة حتى سواحل اليمن، ثم منها عبر البر إلى «صنعاء» والمدن والقرى المجاورة. مع ذلك بإمكان الكاتبة أن توصل الحكايتين ببحثها في الملفات الرسمية. إلا أنها لغاية ما طمست كل معالم الربط والوصل بقولها: «ذهبت إلى دائرة الأنساب للسؤال عن دليل لوجود جدي الخفي».

وبدل وجود الدليل وجدت مفاجأة..

تناولت النقاب ولكنه همس برجاء:

- انسيه حتى ننتهي من الطعام.  
سألته بماذا همست أختك ليلة الحريق؟  
تردد ثم نطق:

- قالت.. بأنك «بدة» وعقلي خفقن حين اصطحبت معي ساحرة في سفر..

ولا بد لي من التعشير.  
وهل أنا ساحرة حقاً؟

- أنت أكثر من ساحرة.. أنت بده قادرة على الاستيلاء على قلوب البشر وسخطهم في طرفة عين.

- هل استوليت عليك؟  
صمت ودارى صمته بتنهيده طويلة.

وفاجأته بسؤال آخر:  
- هل تتزوج يهودية أم أن دينك لا يسمح بهذا الزواج؟

- ديني لا يمانع.. ولكن العرف لا يرحب بهذا الزواج..».

هذا المقتطف من الرواية يبرز قضيتين هامتين في الخطاب الروائي، الأولى مرتبطة بنمط الكتابة التي قلت عنها كتابة الشعرية معتمدة على السطور المتوازية والمختلفة من حيث الطول والقصر. وعلى هذا المنوال يسير النص إلى نهايته. والقضية الثانية بالحكاية الثانية. فالحكايتان متصلتان ومتكاملتان فيما بينهما. لكن الكتابة لا تبرر في النص هذه الصلة بل عكس ذلك تسعى إلى طمسها. ولا تترك للقارئ سوى مؤشرين اثنين

- حكاية الأم موزي، عن حبها والسعيد في انفصالها وهروبها إلى لندن عند أختها تحت وطأة الخيانة والصدمة.

- حكاية «يوسف» الأب الذي وقع في نزوة من الطيش فدمر استقرار أسرته وسعادته، واختار الحياة البسيطة والعيش الرتيب مع زوجته الثانية وأبنائهما الجدد.

- حكاية نورا الابنة وأثر انفصال أبيها وأمها على نفسياتها، ثم ذهابها للدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية واصطلاء تجربة الغرب والحنين.

- حكاية «جورجي سكلاف» وقصة حبه الكبير والأول وصدمة الخيانة، ثم تجربة الحرب والدخول في الاختبارات والاختيارات الصعبة من أجل النسيان.

- حكاية «كامالا» الهندوسية التي فضلت طواعية الاحتراق إلى جنب جثة زوجها وكأنها عروس ليلة زفافها.

- حكاية «عبد الإله» البربري المقيم في أمريكا والذي لا ينتمي لا للإنسانية، ولا يؤمن بالأعراق العائلية.

- حكاية «راشيل» وحبها العميق لـ«يهرحب» رفيق رحلتها الطويلة.

## وحكايتا راشيل وموزي تعتبران الإطار العام للخطاب الروائي

لقد وظفت الكاتبة عددا من الخطابات المؤثرة على السرد وعلى

أرشيف وملفات زمن جدي والذي يليه، والذي بعده حرقت وأتلفت منذ زمن الاحتلال الإنجليزي لعدن.

أزمنة.. وحكايات.. وذاكرة أكلها حريق ربما كان متعمدا.  
لم يبق لدي أي ورقة..  
مطاردة الظل واقتفاء الأثر ضاعت.

ليس هناك شاهد إلا هذا البحر..  
فهل تنطق يا بحر؟؟ (7).  
هكذا تنهي الكاتبة الترقب والرحلة والخطاب الروائي دون رتق ما تمزق. لكن يظل السؤال من أين جاءت الحكاية الأولى؟ ومن راويها؟

ليس مفيدا إعادة رواية محتوى الحكايات الصغرى من جديد لأن ذلك لا يغني عن قراءة العمل الأدبي والاستفادة من زحمة الثقافي ومن مرجعيته التي تدل على المجهود الكبير التي بذلتها الكاتبة في البحث والتقصي، وفي جمع مادة مفيدة لروايتها. لكن من الممكن تحديد الحكايات الصغرى التي بدونها لا يستقيم بناء الخطاب الروائي. فالحكايات الصغرى تلعب دور الترميم للحكايتين المركزيتين كما تقوم بمهمة توسيع الخطاب وإغناء رؤيته الجمالية، وإبراز قيمة الحب وقيمة المكابدة والمكابرة في الحب، وجرح الخيانة وصدمة الإحباط والشعور بالخذلان.

وردت الحكايات الصغرى المتخللة للرواية كالتالي:



و على الاختبارات الصعبة . ومن تلك  
الاختبارات ما وضعتها الكاتبة على  
صورة تماس الماء بالنار، أي تقارب  
«راشيل» المتوقدة والمتأججة داخليا  
و المتلفة إلى شهامة الرجل العربي  
المسلم الذي يرافقها ويحميها دون  
حاجة إلى مقابل مادي أو معنوي  
وهذا ما لم تعده في قومها الذين  
تكيل لهم الصفات غير المحمودة  
وغواية المال لهم واستعباده ذممهم .  
و تمنع وعفة «يهرحب» .

و تطلب راشيل من يهرحب (وهو  
بدوره نحت لغوي للفظتين «يهرب»  
و «حب» ، لأن الشخصية تشتعل حبا  
دفينا لكنها تمتنع عن الاعتراف به  
لأن العرف الاجتماعي والأخلاقي  
للعرب لا يحبذ الزواج من يهودية  
ساحرة وغاوية . هكذا يجيب الرجل  
المرأة التي عرضت عليه نفسها  
وحبها ..) الزواج فيرفض وتدعوه  
الراوية إلى الهرب بعيدا في نهاية  
فصل ورحلة مليئين بالأشواق  
وباللوعة والمشاعر الفياضة  
والجياشة ، يهرب بحبه الدفين  
لامرأة جميلة مبهرة تخبل العقل  
وقلوب كل الرجال . يقول النص :

«ودعها الوداع الأخير .  
واهرب بجلدك قبل أن ينقلب  
ضدك .

رافق البغلين وامش في دربك  
لا تلتف إلى ورائك .  
ما وراءك هو الوراء .. وما أمامك  
هو مصيرك  
صوتها يناديك .. لا تلتفت ..  
سيسقط وجهك

المتلقي في الآن ذاته ، ومن تلك  
الخطابات ذات الوقع القوي والتي  
شكلت تضاريس السرد الروائي  
لدى فوزية السالم ، الخطاب  
السردى العاطفى الذى تجري فيه  
المشاعر طليقة وفياضة فيها الكثير  
من الإحساس بالفقد والإحساس  
بالرغبة والاشتواء ، ويمثل ذلك سندا  
قويا فى خطاب الرحلة الأولى  
الموغلّة فى التاريخ ، وأعني رحلة  
«راشيل» نحو «صنعاء» اليمن رفقة  
«يهرحب» الجد المفقود لشخصية  
«موضي» التي ستتوجه فى رحلة  
ثانية موازية بعد العديد من السنين .  
اختارت الكاتبة الخطاب المتدفق  
حنانا إلى الرجل فى رحلة طويلة  
شاقة مليئة بالمغامرة والمخاطر . لكن  
قوة الرجل الذى يصاحبها وعفته  
وخوفه عليها وشهامته العربية  
أوقعتها فى حال من الهذيان ، وفى  
حال من الوجد والشوق العارمين ،  
وقد استطاعت الكاتبة أن تنسج  
خطابا فاعلا يشد القارئ إلى النص  
الروائي وإلى الحكاية ومعرفة ما  
سيقع . هل ستتحقق رغبة «راشيل» ؟  
- وأعتقد أن الكاتبة تعني جيدا هذا  
الاسم لأنه تصحيف لـ «رحيل» ،  
والرحيل قدر الشخصية . لذلك جاء  
هذا الفصل من الرواية مستندا إلى  
الرحلة ، وإلى نصوص من العهد  
القديم وإلى نصوص من التلمود  
وأدعية وعادات إشارة إلى  
«الخروج» خروج بني إسرائيل من  
مصر الفرعونية مع موسى . و «سفر  
الخروج» يقوم على الرحلة الطويلة

ماذا تريد.. لا تلتفت.

إنها تريدك.. لا تلتفت.

تريد الذهاب معك

-إلى أين؟

-إلى أي مكان معك.. البحر..

البر.. السفينة..

لا مكان لي في الدنيا لا توجد أنت

فيها»

وهنا مرة أخرى أشير إلى ضعف

في الرواية فكيف يهرب الرجل من

المرأة اليهودية صاحبة «السجادة»

محور الرواية والحكاية وسندها في

الصلة بين الماضي والحاضر،

والتاريخ المشترك للإنسانية؟

ويتحول فجأة لإي جد بعيد لامرأة

تقطن الكويت ولها ابنة من رجل

اسمه «يوسف» قبل طلاقهما منه،

كما أنها تملك السجادة محور

الحكاية وذخيرة راشيل الثمينة التي

تذكرها ببلاها غرناطة قبل

سقوطها وسقوط باقي معاقل

الحضارة العربية الإسلامية هناك

منذ حوالي ثمانية قرون خلت؟

إن مثل هذا البياض في الحكاية

والذي لا يتم ترميمه يترك بعض

الارتباك في ذهن القارئ، خاصة أن

الرواية لم تصنف على مستوى

«النوع» الأدبي، وأنها بنيت على

التداخل وعلى التناوب بين حكايتين

متوازيتين على مستوى الزمان

الروائي، وكل واحدة تنسج رحلتها

وخطابها في اتجاه مختلف،

وحكايتين لم يتم الفصل بينهما على

مستوى تنضيد الخطاب وصياغته.

إلى جانب الخطاب العاطفي

المتدفق والجياش الذي برعت فيه

الكاتبة نجد الخطاب التاريخي الذي

توثق به الكاتبة لرحلة «راشيل» من

موطنها الأول إلى اليمن هرباً من

الاضطهاد وعدم التسامح الديني

الذي ساد فترة ما بعد سقوط

الأندلس وممالكها بأيدي

الصليبيين.

ثم لا ينبغي إغفال «اليوميات»

كخطاب سردي له خصوصياته

ومكوناته التي لا تخلو من قضايا

فنية وجمالية ونقدية. لكن الكاتبة

جعلت اليوميات حلقة ربط بينها

وبين أمها. فالفتاة «نورا» لم تقبل

أبداً بانفصال أمها عن أبيها، ولم

تجد لذلك مبرراً معقولاً. ومن أجل

شرح وجهة نظر الأم كتبت

اليوميات. إنها خطاب الأم لابنتها

وتعليل لأسباب الطلاق واختيار

الحياة الحرة الطليقة بعيداً عن

الاستكانة إلى المسؤوليات الأسرية

وحاجات الزوج والتفرغ للحياة

الفنية والرحلة والمغامرة الشخصية

لاكتشاف العالم والذات في آن.

هناك خطاب ذاتي آخر كان

حاضراً في كتابة فوزية السالم

«حجر على حجر» هو الحوار

الداخلي «المونولوج» وقد ارتبط

كثيراً بالخطاب السرد العاطفي،

فكان متوهجاً ومتدفقاً وحاراً

وإنسانياً.

هذه بعض الخطابات التي تبرزت

في رواية «حجر على حجر» وكان

لها دور في توسيع الحكاية وفي

إثراء السرد النسائي وسرد الكاتبة

فوزية شويش السالم، صاحبة ديوان شعري سابق ورواية سابقة كذلك «المزون».

للحكايتين المتوازيتين دلالة مهيمنة واحدة يمكن أن نطلق عليها ببعض الإبداع «نشيد الاقتلاع» أو «نشيد الفقد والفراق».

ولعل القارئ وهو يفتح العمل لبداية تصفحه يقرأ ما يلي، ويتساءل:

«من أين يأتي الفراق؟

وإلى أين يذهب؟

إنه حركة..

حركة الفراغ في الفراغ.

الحركة في ذات اتجاهها..

البعد والانتقال

جسد فرغ من المكان.. الأهل..

الذاكرة.. الوطن.

الجسد ما زال في المكان ولكن

ذاكرة المكان فارقت»

يتساءل القارئ عن جدوى هذا

القول الفاجع، الذي تمنحه الرؤية

العميقة قوة وسحر التأمل الفكري

والفلسفي في الوجود، وفي الذات.

إن لذلك مرجعا وسندا في الحكايتين

معا. المرجع الأول تمثله شخصية

«راشيل» وقد أبعدت عن وطنها الأم

«غرناطة». وكأن الكاتبة تروم

التذكير بالسقوط المفجع والمؤلم

والجرح الذي ما اندمل في الجسد

العربي، وفي الذاكرة العربية. إنها

الأندلس. تلك الرقعة من الأرض

التي كساها العرب والمخيلة العربية

ثوبا لا مثيل له في الوجود. ورثاها

الشعراء وأفاضوا عليها من

أرواحهم وقرائحهم ما قض المضاجع ووخز العيون وشق صدر الكينونة.

ما يجسده السند الأول متصل

بفراغ الروح وامتلائها بالخواء،

إحساس موجع بالفقدان

والخسران. وشعور قوي بالانحدار

العنيف في جوف الهوة. في قعر

الهاوية. هاوية بلا قرار. ما معنى أن

تجد نفسك يوما أمام الأمر الواقع؛

بلا أرض، بلا وطن، بلا أهل، بلا

هوية. وحتى الأشياء البسيطة تلك

التي كانت بلا قيمة تصبح كل

القيمة. القشة التي تتعلق بها

الوجود. الخيط الرفيع الشفاف الذي

يغطي الذات ويحميها من العراء

الفاضح.

إنه نشيد الاقتلاع.. سلخ الجلد..

المحو.. وتستمر الهاوية فاغرة فاها.

ما معنى أن يجد الإنسان يوما

نفسه بلا سند يعتمده في الوجود؟

إنه السؤال تحدث عنه وأجاب عنه

«غولدمان» في كتابه «الإله الخفي»

سؤال الفاجعة، حيث يجد الفرد

نفسه أعزل ولا سماء تحميه وتنقده

من فم الهاوية. وكأنه قذف به خلاء،

فضاء لا قرار له، هذا الإحساس

المفجع الذي تغنيه رحلة «راشيل»

إلى «صنعاء».

أما السند الثاني فأخف وطأ من

الأول. يتجسد الفراق في علاقة

زوجية بدأت زاخرة طافحة بالحب،

وقضت عليها لحظة خطأ، ونزوة

عابرة. تصدم «موضي» في زوجها

«يوسف» الذي تحكي قصتها معه

في يومياتها، كيف التقيا وكيف أحبا بعضهما، لكن الزمان كان كفيلا بالإطاحة بكل تلك الصروح العالية. ولتقنع الكاتبة نفسها والقارئ تورده قصص الخيانة ودخول الاختبارات الصعبة في الحياة من أجل النسيان ومن أجل التخلص من الألم. فدواء الألم ألم منه وأمض. لكن السند الأمثل تمثله «نورا» الابنة، وقد تعرضت لهزات ثلاث أحالتها إلى كيان آخر، كيان مختلف. تقول: «ثلاثة أحداث هزت حياتي.. كان لاثنتين منها وقع الزلزال». طلاق أبويها، فاحتلال وطنها، ثم فراقها الوطن إلى أمريكا للدراسة، غربة ثانية، غربة عن الأسرة ودفعها الحميم، وغربة عن الوطن والأهل. تصف «نورا» الحدث الذي هز كيانها وتقول: «التشبث بالوطن ساعدها على نسيان عشرة عمر باءت بالفشل. الخوف من الفقد منحها الوجود. ذابت المشاكل الصغيرة في قلب الحدث الأكبر. حين خرجنا من الأزمة. عاد لنا الكيان والوجود والوطن. أدركنا الثمين كم هو غال. كل المفاهيم المجانية تغيرت، لم يعد أي شيء كما كان. اهتزاز وزلزال داخل الروح البشرية لا يمكن إصلاحه في غمضة عين. تغيرت صبغة جسد المجتمع.. جسد جديد مشوه بالعنف والغضب نبت.

كل شيء تغير.. أنا أبي وأمي.. والناس.. كلنا عدنا إلى ذواتنا لكننا.. لم نعد كما كنا.. هذا ما تتضمنه الحكايتان. اهتزاز الكيان والشعور بالخواء والتلاشي في الفضاء الخارجي دون سند أو سماء تحمي الكيان. هل هو قدر الأمة العربية اليوم، بل منذ حوالي ثمانية قرون خلت. منذ سقوط غرناطة؟؟؟ إلى سقوط بغداد؟؟؟ ومقاومة فلسطين؟؟

تمتاز الرواية (العمل الأدبي) في «حجر على حجر» بالاشتغال الواعي على التقنيات السردية الحديثة. ومن تلك التقنيات توظيف الكاتبة إمكانية تعدد الأصوات في الرواية. فالأصوات الغالبة على السرد تتوزعها ثلاث شخصيات، هي: راشيل وموضي ثم نورا.

يعد الفصل الثالث المعنون بـ(الحجر الثالث / الكويت) مثالا على تناوب الشخصيات الروائية الحكيم وتجاذبه. وقد أعطى هذا الفعل البنائي السرد صبغة الصنعة والجدة كذلك. وتكمن جدته في إتاحة الكاتبة الفرصة لكل شخصية على حدة التعبير على ما تكنه في نفسها من المشاعر أو ما تحمله في ذهنها من الأفكار. وهنا يكون الراوي متساويا مع الشخصية الروائية. ويكون السرد قد استفاد من إمكانية التضاعف ومن إمكانية الإضاءة. فالشخصية الروائية التي تتحدث عن



وحوادث ويفسر غيرة البنت من العلاقة الحميمة بين أمها والسجادة التي ورثتها عن أمها.

● صوت موزي: يعلل الهرب إلى لندن بعد الافتراق عن «يوسف» وبعد اكتشاف الخيانة. يقول النص: «حين هربت إلى «لندن» كنت مدفوعة إلى تجربة اتخاذ القرار / كنت في قمة ألمي مذبوحة من الوريد إلى الوريد.. / كان الألم والعبث والجنون أكبر من الاحتمال...».

● صوت الراوية وهي تحكي عن موت جدّها.. وهكذا.

ويتوالى الصوتان في تناول منسجم متناغم ليؤدي كل واحد وظيفته الجمالية والإخبارية والإقناعية. لكن بين الإخبار والإقناع تسرد حكاية التقاء الأم بزوجها يوسف وكيف عاشا حياة مستقرة إلى أن وقع ما وقع وقررت الانفصال وكتابة سيرتها وضمنتها يومياتها حتى تعلم البنت أن أمها لم تتخل عنها لأنانية بل لجرح غائر لا يمكن نسيانه أو التغافل عنه. إنه جرح الخيانة، خيانة حب كبير.

نفسها تنطلق من زاوية نظر مختلفة عن زاوية نظر الشخصية المتحدث عنها سواء من قبل الراوي أو من قبل شخصية أخرى مغايرة. كأن تحكي «نورا» مثلاً عن أمها «موزي». أو تحكي نورا عن نفسها وعن مشاعرها وعن الآلام التي تسبب فيها انفصال أمها عن أبيها وقسوتها وصرامتها وعدم تسامحها.

وقد بني الفصل الثالث على الأصوات التالية وبالترتيب كما في الرواية:

● صوت نورا وهي تبين العلاقة بين البنت وأمها، عموماً وفيما يخص علاقتها الشخصية بأمها في الرواية.

● صوت الأم «موزي» واكتشافها السر في اختلافها عن بنات الحي وانتباهها إلى مواهبها المبكرة وميولها الإبداعية. وصوت الأم سرد سير ذاتي يتأمل الوقائع ويحللها أو يبررها. ويفسر ما لم يستطع الآخرون فهمه في سلوكها وتصرفها.

● صوت الراوية «نورا» وهو سرد إخباري يتضمن أقوالاً وأخباراً

# السر من

## ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك

جيمس روس - ايفانز مخرج وناقد مسرحي بريطاني شهير اهتم بالتجريب، قدم العديد من التجارب المهمة على صعيد المسرح من خلال مسرحية «الخشبة الثانية» stageTwo في لندن، وحاضر حول التجريب في المسرح في عدد من الجامعات، وعمل في العديد من فرق التجريب في المسرح الغربي المعاصر على وجه العموم، ويعد كتابه Experimental The atre

From Stanislavesky to peter Brook.

أحد أهم الكتب التي تناولت المسرح من حيث هو عرض مسرحي، تعرض فيه لتجارب عديدة في المسرح المعاصر. وقد ترجم الكتاب إلى العربية عام 1979، ثم أعاد مركز الشارقة للأبداع الفكري الذي يرعاه حاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ترجمة الكتاب ضمن سلسلة «مكتبة المسرح» ترجم الكتاب وقدم له فاروق عبد القادر الذي يشير إلى جوانب الامتياز في الكتاب «فهو من المراجع القليلة التي تتاح بالعربية التي تتناول المسرح من حيث هو عرض

● عرض؛

عبد المحسن الشمري

كل أنحاء العالم، حيث كان عظيماً فيما أنجزه كمخرج وممثل، وأيضاً في «الضوء الذي ألقاه على تكتيك التمثيل» ويشير إلى كتابي ستانسلا فسكي الشهيرين «حياتي في الفن» و«إعداد الممثل» ثم يتطرق إلى استوديو المسرح الذي أسسه تحت إدارة سولوجينسكي لتدريب الشباب على المسرح. ثم تأثر عدد كبير من المسرحيين في أمريكا والغرب بنهج ستانسلافسكي.

## مدرسة الواقعية

يشير المؤلف إلى دور فيكتور هيجو الذي نشر في عام 1827 بياناً المشهور وأعلن فيه أن الحياة في كل تنوعها يجب أن تكون النموذج الوحيد للمسرح وبند هيجو التقسيم إلى كوميديا وتراجيديا من حيث هو تقسيم غير طبيعي، كما رفض الوحدات التقليدية الثلاث للزمان والمكان والحدث.

ومن ثم تقديمه مسرحية «كرومديل» التي كانت أهم بيان لإعلان الواقعية الجديدة، ثم مسرحية «هرناني» التي أثارت عام 1830 صخباً طويلاً، ومع تقديم أعمال أخرياً كتسبت الواقعية في المسرح زحماً أكبر.

وظهرت الدعوة لأن يكون المسرح هو المكان لتجسيد الواقعية. ثم ظهور المخرج المنتج الذي أصبحت مهمته خلق وحدة شاملة في التصميم والأسلوب للعرض كله.

ويتحدث عن «جماعة ميننجن» التي أسسها جورج الثاني دوق ساكس ميننجن في 1974، والمسرح الحر الذي أسسه أنطوان في باريس 1887.

مسرحي قبل أو بعد أو دون أن يكون نصاً مكتوباً ويضيف «إنه ليس كتاباً في التأليف المسرحي، فمثل هذه الكتب متاح لقراء العربية، أما تلك التي تتناول المسرح كظاهرة عرض، فلعلها لا تتاح لغير المتخصصين وهو ما يعزز من قيمة الكتاب كون مؤلفه مخرج متمرس في المسرح من سنوات طويلة، حيث استطاع أن يتلمس معنى التجريب عند عدد من المشتغلين في هذا الفن في تقديمه للكتاب يشير المؤلف إلى أن التجريب يختلف عند رجال المسرح، فهو عند ستانسلافسكي تعني أهمية الممثل، بينما كريج يعتبر الممثل عنصراً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وأكد مييرهولد ورينهاردت أهمية المخرج، وركز إيبا على استخدام الإضاءة، وكان بريخت كما هو حال استاذة بسكانتور مهتماً بإبراز الطابع التعليمي للمسرح. ويتطرق المؤلف إلى بداياته مع التجريب، حيث يقول «بدأت تجاربي الأولى مع الأشكال غير اللفظية للمسرح حين دعيت إلى كلية جوليار للموسيقى في نيويورك في 1956.55 للعمل على اكتشاف إمكانات التكامل بين الموسيقى والرقص والدراما، ونتيجة عملي دعيت من جانب الوين نيكولايس لإنشاء مدرسة للدراما في مسرح شارع هنري بنيويورك، لكنني بدل ذلك رجعت إلى إنجلترا لأبداً في تأسيس مسرح هامستيد في 1959.

ويبدأ حديثه حول التجريب المسرحي عند كونستانتين ستانسلافسكي ليس لأنه الأب العظيم المهيم على المسرح الروسي وحده، كما يشير المؤلف بل على المسرح في

كان مير هولدا يريد تحطيم الحواجز بين الخشبية والجمهور فبنى ممرات ودرجات تصل من الخشبة إلى الصالة وجعل الممثلين يتحركون في الطرقات بين الجمهور ثم جعل الصالة على شكل حانة وينتجة الثورة في روسيا بدأ جمهور جديد تماما يقد إلى المسرح، وفي عام 1911 نجح مير هولدا في تطوير أفكاره عندما أخرج «دون جوان» حيث أزاح الستائر الأمامية، وأضواء أسفل الخشبة وبني بروازا مسرحيا شبه دائري وتواصل تجربته في «المجهول» 1915 وسواها من الاعمال الأخرى حيث طور نظريته التي تعتمد على ثلاثة عناصر هي:

- الاستعداد للفعل - توقف

- الفعل ذاته - توقف

- رد الفعل الموازي

لكنه تعرض إلى هزة كبيرة في فترة الستالينية واستحال عليه مواصلة التجريب في الفترة من 1928-1953 حيث تناقص أصدقاؤه بعد اتهامه علانية بأنه «ضد الواقعية الاشتراكية» يواصل المؤلف تقديم المزيد من التجارب المسرحية لكبار الشخصيات العالمية الشهيرة أمثال تايلور والمخرج التاليفي، ويفجيني فاختا نجوف «الذي خرج بين نظريات بير هولدا وستا نسلافسكي، والثنائي جوردين كريبج وأدولف ألباه جاك كوبو، رينهاردت بيسكاثور، بريخت ويتحدث المؤلف عن مسرح النشوة الذي قاده أنتونين آرو الذي كتب ذات مرة «إذا أفلع الناس عن عادة ارتياد

المسرح، فذلك لأننا اعتدنا طوال أربعمئة ووصفي للمسرح مسرح يقوم علي سيكولوجية رواية الحكاية، واستناد آرتو الذي سجن في مصح منذ 1937-1946 لاعتباره بأنه غير متحالف لقواه العقلية استفاد من ألبا ومير هولدا ورينهاردت وأعلن صراحة ن المسرح «لن يعود ليجد نفسه إلا حين يقدم للمتفرج العناصر الحقيقية المكونة للحلم».

ويتناول الكتاب دور مارتاجراهام مصممة الرقصات والمثلة الدرامية التي أصبحت أول امرأة تدخل مجال التجريب المدهش في المسرح، حيث جمعت بين العاطفة والعقل.

ويعتبر الكتاب ثروة حقيقية للعديد من التجارب المسرحية، حيث يقدمها المؤلف بأسهاب ويتفحص في شرحها ويتناول جهود من أبدع فيها، ويتحدث عن التجارب المسرحية التي شهدتها الولايات المتحدة منذ القرن التاسع عشر حين بدأ منذ ثمانينات البحث عن مسرح يكون صادقا مع الحياة، وبعد ذلك بسنوات لم تأسست العديد من الفرق المسرحية مثل «جماعة الاداء» 1967 لمؤسسها ريتشارد شيشز وجماعة المسرح الحي، وهي جماعة جواله من الممثلين ونسائهم وأطفالهم ظلت تطوف أرجاء أوروبا وأمريكا حتى 1970، ومن الجماعات أيضا «المتناغمون» «المنفصلون» «الأويند»، والباحثون عن الكمال «المهتزون» وسواها.

كما يتناول الكتاب تجارب فرقة المسرح المفتوح التي تأسست عام 1963 كمختبر أو ورشة تتيح مكانا للممثلين



الراغبين في العكوف على دراسة المسرح واستكشافه.

الكتاب يتحدث أيضا عن جماعات أخرى مثل «مسرح الهستيريا الوجودية» الذي أسسه ريتشارد دخورمان و«مدرسة بيرد هو ضمان» التي أسسها روبرت ويلسون.

أودين التي تتكون من ممثلين من الدانمرك والنرويج والاسبان والطيان وانجلترا. والفرقة أسسها ايوجينيو باربا الذين يبدأون يومهم في الساعة صباحاً ولمدة عشر ساعات أو اثنتي عشر ساعة يمارسون التدريب والارتجال والعمل اليومي ويتدربون في الاستوديو الكبير الخاص بهم على عمل يعتمد على حياة وكتابات برتولد بريخت وتأسس المسرح عام 1964.

ويصل المؤلف إلى بيتربروك الذي أسس فرقته الخاصة من ممثلين من جنسيات مختلفة في باريس 1970

باسم المركز الدولي لاتحات المسرح ويتحدث عن جهود ودور الفريد وولفسون وروي هارت.

ويختتم المؤلف والمسرحي البارز جيمس روس أيفانز كتابه بالحديث عن «مختبر المسرح البولندي» مشيراً إلى أن معظم الجماعات التي جاءت إلى الوجود في الستينات والسبعينات لم تعد قائمة، إذ يظل البحث اليومي قائماً عن مسرح ضروري يكون له حضوره القوي حياتنا، ويتحدث إلى الإنسان في شموله وكجزء من هذا يأتي «المهوى باهارتا» المأخوذ عن نص سنسكريتي قديم أحدث الهدايا لخلق مسرح جديد كما يشير بيتربروك في كتابه «المساحة الفارغة».

وبعد «المسرح التجريبي» كتاب جدير بالقراءة والتصفح لأنه يقدم تجارب مسرحية خالدة، يتحدث عن رواد بارزين كانوا وراء تأسيس مدارس مسرحية خالدة.

# البلاغة والتلقي:

## .. نحو جمالية عربية

جمالية التلقي: الإطار  
النظري.

بقلم: حافيظ اسماعيل علوي  
وعبد الله موساوي

ارتبط ظهور نظرية التلقي  
بالسياق التاريخي الألماني وما طبعه  
من خصوصيات اجتماعية  
واقتصادية وسياسية... لكن ما لبثت  
هذه النظرية أن عرفت طريقها إلى  
ثقافات إنسانية متباينة، وعرفت  
تطبيقات مختلفة باختلاف هذه  
الثقافات واختلاف خصوصياتها.

ولم تكن الثقافة العربية بمعزل عن  
هذا الشكل من أشكال الثقافة، بل  
استلهمت هي الأخرى هذا الوافد  
الجديد، وكرس العديد من المثقفين  
العرب جهودهم للبحث عن جذور  
لنظرية التلقي في ثقافتنا العربية، وما  
ارتبط بها من تنظيرات نقدية،  
ووجدها البعض في التنظيرات

البلاغة العربية  
اتخذت منارا لتلقي  
الخطاب الديني

لا مجال للتعبير عما في  
النفوس إلا بالابتعاد  
عن كل لبس أو تعقيد

النظرية «نشأت من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلائية والبنوية والسميوطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب، ومع الخلفيات الابستمولوجية والفلسفية والإيديولوجيا التي وراء تلك المناهج...

كما أن نظرية التلقي «لا تزعم أنها مطلقة وأنها جاءت بالقول الفصل الذي لا يستأنف، بل إنها أخذت على عاتقها مقاومة ديكتاتورية المناهج والجماعات والأفراد، ولكنها ألحت على التراضي بين المجموعات الباحثة والمؤولة لإنشاء نظرية أو لصياغة إطار عمل أو لإنجاز فعل ما. فهذه النظرية قابلة لأن تعيش في صيرورة تاريخية، وفي سيرورة وبذلك يمكن تعديل بعض عناصرها أو إلغائها بعضها، أو بالإضافة إليها، إن هذه النظرية نفسها نص قابل لأن يتلقى من قبل متلقين مختلفين ذوي ثقافات قومية مختلفة».

ولهذا فإن التعدد والانفتاح والقبول بالاختلاف من السمات الجوهرية التي طبعت هذه النظرية منذ نشأتها، وهذا ما أهلها للانفتاح على ثقافات إنسانية متعددة حيث «يجد المتهم ما يدعي بنظرية التلقي الأمريكية، ونظرية التلقي الفرنسية، وقد يصادف من يعرف ثقافات أخرى نظرية التلقي اليابانية والبولونية والأرجنتينية والمكسيكية» ولما لا العربية.

فقد انطبعت نظرية التلقي

الشعرية، ووجدها البعض الآخر في تفكيرنا البلاغي.... وواقع الأمر أن البحث عن أوجه للتقاطع بين نظرية التلقي والتنظيرات العربية (شعراً أو نقداً أو بلاغة...) ليس إلا تكريساً لشكل من أشكال المقاربة طبع الثقافة الغربية خلال العقود التي أعقبت ظهور نظرية التلقي، حيث تم البحث عن أصول لهذه النظرية الجديدة في عمق التراث الإنساني عامة والغربي منه خاصة، إذ نجد من اعتبر أرسطو رائد التلقي بامتياز من خلال حديثه عن التطهير الذي يخلص المتلقي من أهوائه وانفعالاته، ونجد من يرى في الإقناع الذي سلكته المدرسة السوفسطائية منطلقاً لمنظري التلقي، كما ذهب البعض إلى البحث عن جذور للتلقي في أسلوب التغريب البريختي الذي يعد وسيلة من وسائل استدعاء المتلقي وتحويله من متلق سلبي إلى متلق ناقد...

والواقع أن رواد نظرية التلقي لا يدعون الإتيان بجديد نزل من السماء، ولكن سعيهم كان بالأساس مركزاً حول «إثبات مفاده أن مناهج تاريخ الأدب ومقاربة النص الأدبي ظلت إجمالاً وإلى غاية منتهى الستينيات، قاصرة على إدراك الظاهرة الأدبية في شموليتها، بسبب احتفائها بالجواهر والخصوصيات وإهمالها الروابط العلائقية، ذات الخاصية الدينامية بين محافل هذه النظرية».

لذلك ليس غريباً أن نجد تقاطعاً وتقارباً بين نظرية التلقي ونظريات أخرى عرفها تاريخ الأدب، لأن هذه

رغم أن الأمم صاحبة هذه الثقافات الأخيرة هي ورثة ثقافات أقدم عهداً وأكثر ثراء. وحيث إن التنوع والتباين هما من أهم خصائص الثقافة وأقيمها».

إن أي مقارنة يجب أن تبدأ بالبحث عن أشكال التنقل الممكنة بالنسبة للنظريات «وبطرح التساؤل التالي: هل تكتسب الفكرة أو النظرية قوة إضافية بحكم انتقالها من مكن إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، أم أن الوهن يصيبها من جراء ذلك؟ وهل تصبح نظرية تنتمي إلي مرحلة تاريخية معينة وثقافة وطنية واحدة غيرها في مرحلة وموضع آخرين؟».

إن تاريخ الأدب يقدم إلينا إجابات شافية بالنسبة لبعض النظريات المتقدمة، لكن إعطاء جواب شامل بالنسبة إلى نظرية التلقي يبقى صعباً، وإن كان بدهياً، بالنظر إلى المكانة التي مازالت تحتلها نظرية التلقي، وبالنظر إلى تداولها الواسع لحد الآن. «ومع ذلك يمكن للمرء تبين إطار شائع للحركة نفسها، ويتكون هذا الإطار من ثلاث أو أربع مراحل تتشابه في الطريقة التي تسلكها أية نظرية خلال سفرها.

هناك أولاً، نقطة الانطلاق، أو ما يبدو لذلك، وهي مجموعة من الظروف الأصلية التي رافقت ميلاد الفكرة أو دخولها ميدان الخطاب. وهناك ثانياً المسافة المقطوعة، أو ذلك الممر الذي تجتازه الفكرة، عبر ضغط السياقات المختلفة، خلال انتقالها من نقطة معينة إلى زمان ومكان فيهما واضحة البروز.

بخصوصيات الثقافات التي احتضنتها وتكيفت مع محيطها الجديد، وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن نظريات للتلقي عوض الحديث عن نظرية واحدة.

لقد عرفت نظرية التلقي، إذن، طريقها إلى الثقافات العربية، وعرفت تطبيقات ومقارنات مختلفة، ليبقى السؤال المطروح: هل كانت تنظيرات القدامى هي نفسها تنظيرات رواد نظرية التلقي؟ هل اهتدي هؤلاء الأسلاف إلى جوهر هذه النظرية الحديثة قبل قرون عديدة من ظهورها؟ ما الذي يمكن أن يفيد به هذا الشكل من أشكال المقاربة الثقافية العربية؟

نجد أجوبة كثيرة عن هذا النوع من الأسئلة في ثقافتنا العربية، والواقع أن هذا الشكل من أشكال المقاربة يميل أكثر إلى الإسقاط والاعتقاد، أكثر ما يميل إلى الانتقاد وهذا ما يجعله أقرب إلى الإيديولوجيا منه إلى الاستمولوجيا، لأنه ليس من العلمية في شيء أن نقارن بين نظريات حديثة وأخرى تليدة، كل واحدة منهما لها خصوصياتها الحضارية ولها شروطها التاريخية والاجتماعية، فالكثير من الدراسات المقارنة تغلب على أصحابها فكرة التبعية للنموذج الغربي فتسقط في فخ «السيطرة الثقافية التي تتخذ شكل الاعتماد على نماذج مستوردة تعكس قيما وأساليب حياة غربية وتتعرض الذاتية الثقافية للخطر من جراء التأثير الطاغى للأمم القوية على بعض الثقافات القومية واستيعابها



## جمالية التلقي في سياقها البلاغي العربي

إن البلاغة العربية التي نشأت في أحضان عقل رسالي لا بد أن تقر بأطراف ثلاثة، هي: المرسل والرسالة والمتلقي، حيث إنه يمكن الحديث عن تلقي بشري للوحي الرباني، القائم على مبدأ البيان الذي رسخه الإعجاز. ومن هذا الاعتبار، اتخذت البلاغة العربية مناراً لتلقي الخطاب الديني، كما اتخذت مرجعية بيانية لمنازع فكرية متعددة سخر كل مذهب منها التأويل البلاغي خدمة لنواياه.

ولن نتبع في هذا المقام، تلك التأويلات البلاغية، ولكن حسبنا - في الخطوة الأولى - كشف أسس التلقي التي تقبع في البلاغة العربية، ولتكن البداية مما يزخر به تداول مفهوم «البلاغة» نفسه في التراث العربي.

إن مفهوم «البلاغة» في الأعراف البيانية العربية لا يغفل أطراف الخطاب التي تقوم في جانب منها على اهتمام بالمتلقي، إذ إن تجويد الخطاب الإبداعي والعمل على بلاغته يساهم فيه تلك الحفاوة التي يحرص بها المبدع متلقي خطابه، ولذلك اقترنت البلاغة ببيان الكلام وجودة العبارة، ويمكن ملامسة ذلك من خلال التعاريف التي ساقها القدماء للبلاغة. ومنهم عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ) الذي اعتبر البلاغة بياناً وعرفها بقوله: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته،

ثم هناك ثالثاً مجموعة من الشروط يمكن تسميتها شروط القبول، أو أشكال المقاومة، كجزء لا بد منه لكي يحصل القبول، هذه الشروط تواجه النظرية أو الفكرة المزروعة وتمكن من إدخالها أو التساهل تجاهها مهما بدت غريبة.

وهناك رابعاً، تغيير الفكرة أو المدمجة الآن، جزئياً أو كلياً، وفق استعمالاتها الجديدة وموقعها الجديد في زمان ومكان جديدين».

إن هذه المعطيات تجعلنا نتساءل: هل كانت نقطة الانطلاق، والظروف العامة التي تحكمت في ظهور نظرية التلقي، هي الظروف نفسها التي طبعت التنظيرات العربية؟ هل هي السياقات نفسها؟ هل تهيأت كل شروط القبول والمقاومة لذلك؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات ستفضي لا محالة إلى اختلافات واضحة بين نظرية التلقي والتنظيرات العربية على الرغم من وجود بعض التقاطعات الظاهرة.

إن هذا يحتم علينا إعادة قراءة تراثنا العربي وتمثله تمثلاً صحيحاً يسمح بالكشف عن جوانب منه تمكنا من تأسيس جمالية عربية للتلقي تستلهم مقومات الثقافة العربية وخصوصياتها. شعراً، ونقداً، وبلاغة... وهذا ما قادنا إلى هذه الدراسة التي سنحاول من خلالها الكشف عن بعض الملامح الجمالية للتلقي في التصورات البلاغية العربية، مبتعدين في ذلك عن كل إسقاط أو ادعاء.

فلا مجال للتعبير عما في النفوس وبيانه إلا بالابتعاد عن كل لبس أو تعقيد أو حوشية.

ولما كان القول ما سبق توضيحه، فالمتلقي قطب من أقطاب تجويد الكلام وبلاغته، كما هو ركن من أركان العملية التواصلية، وذلك ما تشي به وفرة الحدود الموضوعية للبلاغة، والقائمة على الفهم والإفهام، مع العلم أنه يصعب اعتبار تلك التعاريف تصورات واقعة على هامش المشاغل البلاغية الأساسية، بما أنها بحث في قوانين وكماليات تفسير جمالية الكلام وتحسينه.

وجدير بالبيان أن التلقي لا يقتصر على «حضور المخاطب لحظة الإبداع الأدبي فحسب، بل يقوم أساساً على غيابه - وهو الأهم عندنا - لأن المتقبل «للكلام» في هذه الحالة يصبح بالفعل كائناً مجرداً يفرض على النص فرضاً ويفرض بدوره على الكتابة معايير تتبعها، ونهجا تسلكه» ومعنى ذلك أن حضور المتلقي في العملية التواصلية للخطاب لا يقتصر على عملية الفهم والإفهام، وإنما يتعداه إلى ضرورات أخرى يجب مراعاتها، أجمالها البلاغيون القدامى في أشهر تعريف حددوا به البلاغة العربية وهو قولهم: «مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته» فهذا التعريف يحوي في طياته أبعاداً كثيرة يمكن التقاطها من «المطابقة» نفسها حيث إن القول بالمطابقة يعد إيذاناً باقتحام قضايا الجمال والتناسب والتلاؤم، وقضايا النفس المعبرة والمستقبلية، قصد إحداث التأثير المناسب أي دخول عالم

ويهجم على محصولة كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام.

هذا التعريف للبيان يولي اهتماماً بالغاً للسامع أي مستقبل الكلام، حتى جعل من شروط البيان أن يفرض السامع إلى حقيقته، إلى أن يتحقق الفهم والإفهام بين القائل والسامع.

وبالاهتمام نفسه احتفى أبو هلال العسكري (395هـ) بالمتلقي وحضوره القوي في العملية التواصلية التي أقام عليها تعريفه للبلاغة حين قال: «البلاغة من قولهم: بلغت الغاية، إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري، ومبلغ الشيء: منتهاه والمبالغة في الشيء: الانتهاء إلى غايته. فسميت البلاغة بلاغة أنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه فالبلاغة هي الانتهاء إلى غاية، طرفاها المبدع والسامع وتجلياتها كامنّة في عبور المعنى، عبوراً سليماً، من قلب القائل ليستقر في قلب السامع، واحتفاء بالطرفين والرسالة البليغة بينهما، وشرط العسكري الصورة المقبولة والمعرض الحسن للكلام البليغ حتى لا يخلط بالكلام العي، يقول: «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن».

فكلما كانت صورة الكلام مقبولة ومعرضه حسناً كانت دلالته أبين، وذلك يفرض إلى حسن الإفهام بين المتخاطبين، ويرتقي به درجات.

وإفهامه إياه بوضوح وإفصاح تامين، وكل ذلك مداره على الاهتمام الذي حظي به المتلقي في حظيرة البلاغة العربية، وهذا الاهتمام مسائر للتكريم الذي حف به الله تعالى

الإنسان من خلقه وعلمه البيان، ليتلقى الحق واضحا بينا أيضا، عن طريق اللغة التي تتيح المرء امكانيات تأويلية كثيرة بفضل البنيات الإسنادية التي توفرها، حتى إن عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) يوجه الكلام، في الأسرار، والدلائل، إلى مخاطب بخاطب بالضمير المفرد الغائب: انظر...، ستجد...، إذا تأملت...، وجدت...، كما نجده في مستوى آخر، يعتني بالبنية الإسنادية في مجمل منهجه النقدي مثل عنايته بالتقديم والتأخير، وتغيير مواقع الكلمات وإسناد الفعل لغير قائله، وغير ذلك، قصد إحداث هزة في شعور المتلقي وعيانه (الجرجاني) بمقدار تأثير هذا الأسلوب في مستقبل النص حين يخرق كيانه مصدر الجمال، ويلاحظ هذا النهج في أسلوب الكتابة لدي الجرجاني أثناء تحليله لأبيات شعرية ووقوفه على دقة الإسناد فيها ودوره في تحديد جمالية الخطاب.

لقد سبقت البلاغة العربية إلى توفير الشروط التي من شأنها أن تستميل المتلقي، كما حاولت توفير كل ما من شأنه أن يسهم في هذه الاستمالة من اختيار الألفاظ إلى انتقاء المعاني، مع دعوة المتلقي إلى عدم ركوب الاستكان والخمول، بل ومطالبتها بالاجتهاد وتجنيد الطاقة

التداول بين المبدع والمتلقي وفق متطلبات الأحوال الداعية إلى الكلام، الخاضعة لمبدأ التفاوت سواء تعلق الأمر بالمتكلم أو بالمستقبل للكلام، أو بالموضوع الذي يدار فيه الكلام.

ومن هذا المنطلق يتسع مفهوم «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» ليشمل أحوال الكلام وأحوال المبدع الشيء الذي يجعل من هذا التعريف شاملا لعلوم البلاغة، معانينا وبيانها، وبديعها، في هذا الشأن قال بدوي طبانة: «إن الحق أن ذلك «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» شامل لفنون البلاغة جميعها، حتى إن فنون البديع ينبغي أن تتحرى المطابقة فيها بين الأساليب، لأنه لا قيمة لإيراد اللفظ وتحسينه إلا إذا كان في وسع القارئ أو السامع فهم معناه وإدراك ما فيه من الصنعة التي قصد صاحبها إلى إبرازها، وتنبيه السامع إلى قدرته على البيان والتصرف في ضروب الكشف والإبانة».

والأساس الذي يجب الإفصاح عنه، أن حسن المطابقة ينبئ بحسن البيان، وحسن البيان ينبئ بحسن الإفهام بين مبدع الكلام ومتلقيه. يقول كرم البستاني: «يعد الكلام بليغا متى كان مطابقا لمقتضى الحال الداعية إلى الكلام فيبلغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع. ويكون الكلام مطابقا لمقتضى الحال إذا أورد على ما يطلبه المقام من إخبار أو إنشاء، أو استفهام أو غير ذلك».

لقد حرص البلاغيون العرب على توفير شروط الإبلاغ الحسن وتداوله، وبيان الكلام للمخاطب

والانتباه الفطن من أجل استجابة  
مجدية ناقدة.

هذه بعض ملامح جمالية التلقي  
في الثقافة البلاغية العربية،  
وبالضبط في تعريفها، تنطبع  
بخصوصيات هذه الثقافة التي  
تستسيغ أجزاء من «العالمية» فتنبئك  
بانفتاحها، وترفض - أحيانا - ما لا

ينسجم وطبيعتها فتبهرك بمناعتها.  
إن نظرية التلقي في سياقها  
البلاغي العربي لها طابع رسالي منذ  
احتفت العقيدة بالإنسان المستقبل  
للوحي، ومنذ أودعت البيان في  
الفطرة العربية، ومنذ كان البيان  
وسيلة لتلقي الوحي، إلى أن كانت  
المعجزة القرآنية بيانية.



خلق الله الكون، وأودع فيه أسراراً  
عجيبة لم يستطع عقل الإنسان أن  
يصل إليها - إلا قليلاً - رغم ما أوتي هذا  
المخلوق من سمات تميزه عن سائر  
المخلوقات، وتفرد له الصدارة في هذا  
الكون.

يقول ميخائيل نعيمة: «كل ما في  
الطبيعة ثمين وجميل، ولكن أثنى  
وأشرفه وأجمله على الإطلاق هو  
الإنسان».

لقد منح الله الإنسان مكانة عالية،  
منحه نعمة البصر ليفرق بين الظلام  
والنور، وليسبر أغوار الحياة جمالاً  
وقبحاً، ولذلك كان للشعراء وقفات  
مجلية من خلال العين، كما كان  
للفلاسفة آراء ووجهات نظر بما  
تحمله العين من شحنات متباينة في  
الخير والشر والجمال والقبح،  
والغضب، والرضا، واللوعة والأنين،  
والرحمة والشكوى والتذمر.

فالشاعر جرير يتحدث عن العيون

# لغة العيون

## عند الشعراء

بقلم: جاك صبري شماس

سواد الطرف بين  
جرير والسياب  
فرسان أشداء  
تصرعهم الأحداق  
النجل

بدقة واتقان وإمعان، ولو أنه تفرغ للغزل لأبكى العجوز على شبابها، وذلك بقوله:

**إن العيون التي في طرفها حور**

**قتلنا ثم لم يحين قتلانا**

بيت طالما رددناه وأعجبنا برنته الموسيقية، وبهذه العيون التي تقتل ثم لا تحيي قتلاها..

بيت جميل الأداء، جميل التكوين، ما في ذلك شك. ولكن ماذا رأى الشاعر جرير في هذه العيون الساحرة؟ كل ما رأى فيها هذا الحور الذي تحمله في طرفها، وهو شدة البياض مع شدة السواد، وأنها تقتل بنظرتها، ثم لا ترجم من تقتله، لقد بقي البيت يداعب الأذن والذوق من جيل إلى جيل، ولما كانت الحياة عطاء مستمراً لا يتوقف أو ينضب كان لا بد من التجديد في ذلك، والإتيان بصور غير ما ألفناه، وذلك بقول الشاعر بدر شاكر السياب في مطلع قصيدته أنشودة المطر:

**عينك غابتا نخل ساعة السحر**

**أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر**

وما أظننا نحتاج إلى جهد كبير ليعقد مقارنة بين البيتين عند جرير والسياب، فالسياب يريد أن يتغزل بعينين سوداوين أيضاً، فإذا هو يتذكر غابتين من النخل توشحهما الظلال الكثيفة ساعة السحر فتبدوان في خضرتهما المتشعبة بالظلال أشبه بالأسرار التي توحى باللون الأسود إيحاء، ولا تشير إليه إشارة مباشرة، هاتان الغابتان الغارقتان بالظلال المملكتان بالأسرار هما عينا الحبيبة في نظر الشاعر، ثم إنه لا يكتفي بهذه

الصور الفنية الموحية، فيضيف إليها صورة أعمق وأجد، إننا لسنا هنا أمام عينين جميلتين فحسب، لقد أصبحنا أمام لوحتين غنيتين من لوحات رسام مبدع لا يكاد إيحائهما ينضب أو ينتهي عند حد وإذا خطر للقارئ أن يتابع مع السياب - رحلته الشعرية في أعماق عيني فتاته البعيدتي الأغوار الممثلتتين بالأسرار، فإذا هما تبسمان فتورق الكروم وترقص الأضواء وتلألأ كما ترقص وتنتشي الأقمار في النهر الذي يرجه المجدف، وإذا النجوم تخفق في غوريهما بكل ما في النجوم من سحر وبريق وأبعاد:

**عينك حين تبسمان تورق الكروم**

**وترقص الأضواء كالأقمار في نهر**

**يرجه المجدف وهنا ساعة السحر**

**كأنما تنبض في غوريهما.. النجوم**

**لا شك أنها رؤية جديدة تضرب**

**في المجهول وتبحث عن الصورة**

**الجديدة تصقلها وتجلوها، أما**

**الشاعر «القروي» رشيد سليم**

**الخوري فتأسره عيون حبيبته،**

**ولأجلها يتخلى عن الجاه والثراء ولا**

**يقترف الفحشاء فقد أحبها من خلال**

**عينها، وهو لا يريد حباً ينقاد إليه من**

**خلال الخسة، وإنما يبحث عن حبه**

**يقوده إلى السمو والأنفة والشمم:**

**لعينيك إغراضي من الجاه والغنى**

**وتتريه نفسي عن دنايا العوالم**

**أحبوا فهاموا بالكؤوس ولم أكن**

**بغيرك يا أم المعالي بهائم**

**إذا كانت لغة العيون، كما ألفها**

**العشاق، طريقاً للأحلام والهيام**

**والوصال فقد تتغير هذه اللغة،**

**ويغشى بريق العيون «فرحات»**

مخاطباً أمه التي طالما منت نفسها بأن  
تكتحل عينيها برؤية ابنها، ولكن  
عيني أمه ظلتا عالقتين في الأثير دون  
جدوى:

أنفقت عمرك ترقبين رجوعنا  
وتجوس كل سفينة عيناك  
أشقى النساء على الثرى أم قضت  
أيامها في وحدة النساك  
وقد تكون لغة العيون للإعراض  
عن قبول الشيء كما قد تكون نقيض  
ذلك في استحسان ما تريده، وكل  
ذلك يحدث من إغماض يراد به القبول  
أو الاستسلام والرضا ولعلماء النفس  
آراء أكثر دقة حين إغماض العين عند  
المرأة في لحظة عناق وكذلك الحالة  
نفسها نجدها عند الرجل، ويكتنف  
هذا الإغماض أسرار كثيرة، ذكرها  
علماء النفس ومنها الحياء، والقهقري  
- أي هزيمة الذات - أو ما يعرف  
بالنشوة العارمة.

أما اتساع الحدقة فيدل على  
الاستغراب والدهشة والغضب، كما  
يدل على استنكار تعرف - عزيزي  
القارئ - إننا نتحدث عن عيون النساء  
لأنها تتميز بصفة خاصة تختلف عن  
عيون الرجال الذين يملكون الجرأة  
والثبات، كما أن الواقع الاجتماعي قد  
فرض عليهم كبح العين من انهمار  
الدموع، وتحمل الصبر الذي يكلف  
الرجل مشقة وحسرة مكتومة في  
أعماق صدره.

فالشاعر يمنعه إباؤه من السماح  
لنفسه أن يذرف الدموع على الحبيبة  
التي فقدوها، لقد خيم الصمت  
والذهول والوجوم في هذا المشهد  
واتشح بالمكابرة، لأن الرجال هم أقدر

على ضبط النفس في مثل هذه  
المواقف.

لولا الحياء لهاجني استعبار  
ولزرت قبرك والحبيب يزار  
إذا فالعادات والتقاليد والأعراف  
السائدة في المجتمع هي التي قيدت  
هذه المشاعر وكبحت جماحها  
وحبستها، وسوغت ذلك باسم ما  
يعرف بالرجولة والكبرياء، علماً أن  
المشاعر الإنسانية كل لا يتجزأ، وإن  
كانت هذه المشاعر نسبية في إظهار ما  
تكنه النفس البشرية.

فالعين وإن كانت ركناً ضعيفاً في  
جسم الإنسان، فإن الشاعر ابن  
زيدون قد وظف هذه النعمة في  
الطبيعة، واستساغة العين لما تراه  
وتحس به وتستمتع بمرآه، ثم يعرج  
ابن زيدون إلى منحى آخر، حيث  
يبعث الشحنة العاطفية في أعماق  
هذه العين، ويجعل منها كائناً  
متحركاً، فالطبيعة تتحول إلى  
عين فياضة بالأحاسيس  
الإنسانية.

نلهو بما يستميل العين من زهر  
جال الندى فيه حتى مال أعناقنا  
كأن أعينه إذ عاينت أرقى  
بكت لما بي فجال الدمع رقراقا  
وها هو ذا الأخطل الصغير  
الشاعر بشارة عبد الله الخوري  
يوجه اللوم لمن يعاتب إنساناً ما في  
حبه، فالحسن سلطان، والعين لا  
تستحي من مشهر الجمال، وما  
وجه الإساءة في العشق، إذا كان  
سبحانه وتعالى قد منحنا هذه  
النعمة لعشق ونفرح ونهنأ ونسعد،  
فالأخطل الصغير يرسم لوحة

أخاذه ساحرة بقوله :

قل لمن لام في الهوى

هكذا الحسن قد أمر

إن عشقنا فعذرنا

أن في وجهنا نظر

ومما يجدر ذكره أن بعضاً من

الفرسان العرب الذين كانوا يقتحمون

ساحات المعارك غير هيايين بالموت،

يصرعون أعداءهم، هؤلاء الفرسان

على شجاعتهم وبأسهم وأنفتهم

وكبريائهم، قد تصرعهم العيون

النجلاء، إن كانوا يصهرون الحديد

فإن جمال العيون قد يصهرهم

ويذيبهم، وفي مثل هذا الموقف بالذات

قد يخضع الرجل الفارس - بالرغم من

عنفوانه - إلى الطرف الذي يأسر لبه

إن كتب التراث العربي قديماً وحديثاً

تضم الكثير من هذا الجانب الذي

يجتاح قلوب الرجال، لأن الشعراء

العرب أنفسهم قد أقروا بذلك من

خلال أقوالهم، وتصرفاتهم

وقصائدهم.

فالعيون تعد مدخلاً لعالم جديد،

حين يقرأ العاشق الكلمات الموحية

على تلك الشبكة الناعسة الطرف،

التي تولد شحنة كهربائية في قلوب

المحبين، ولعل هذا البيت الشعري خير

مصدق على ما نقول، حين تاه

الشاعر، وقد أصيب بهذا الداء

العضال وهو داء الحب «إذ صح أن

نسميه داء» فالبيت الشعري يملك

طاقة كبيرة من السحر والروعة

والجاذبية والجمال وذلك في قول

الشاعر علي ابن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

إن الله سبحانه وتعالى قد وضع

هذه القوة الجبارة في مخلوقة

ضعيفة بدنياً، ولكنها قوية في هذه

الشباك الأسرة الجميلة الحلوة.

وها هو ذا الشاعر الفارس عبد الله

بن المعتز لا يربأ بنفسه أن يقف ذليلاً

بل يجعله مجالاً من مجالات الفخر

والاعتزاز.

نحن قوم تذيبنا الحلق النجل

على أننا نذيب الحديد

نملك الصيد ثم تملكنا البيض

المصونات أعينا وخدودا

وربما رأى بعضهم في مثل هذا

الموقف تكريماً للمرأة وتقديراً لمكانتها

في نفس الرجل ولكن كما ذكرنا -

سابقاً - أن الكرامة الإنسانية كل لا

يتجزأ، إنها تأبى أن تدوسها أية قدم

في أي مجال كان.

إذا كانت العين لغة متميزة تحتل

حيزاً كبيراً في مضمار الحيرة

والوضوح وغيرهما فإنها لا تنفرد

وحدها في رحال العشق، فلا بد من

تضافر السمع أي الأذن ونبض

القلب، وبذلك تكتمل الدائرة في ذروة

الحب ولها وعشقا وصباة كما في

قول شاعر عربي قديم:

وما الحب إلا سمع أذن ونظرة

ووجبة قلب عن حديث وعن ذكر

ولو كان شيء غيره فني الهوى

وأبلاه من يهوى ولو كان من صخر

ولعل من الطريف أن نذكر أن

سيدة عرفت بدلالها وترفها، لم

يكثرث الحبيب بوصالها فعبرت عن

ذلك بكل صدق وقالت:

وقد جرحت عيناه قلبي فأصبحت

مكملة أوساطه أو ساطه وجوانبه.



ولا مانع من أن نعقد هذه المقارنة  
الجميلة الممتعة ما بين العين وما بين  
القلب إن كان حديثنا عن لغة العين،  
فمن يتغلب على من؟! هذا ما نلاحظه  
في المشهد الشعري الرائع وهو حوار  
بين حبيبين لنر ذلك، ونترك  
الاستنتاج للقارئ:

هل تذكرين - فذك النفس - مجلسنا  
يوم اللقاء فلم أنطق من الحصر؟  
لا أرفع الطرف حولي حين أرفعه  
عليك وكل الحزم في الحذر  
قالت: قعدت فلم تنظر! فقلت لها  
شغلت قلبي فلم أقدر على النظر  
غطى هواك على قلبي فولهه  
والقلب أعظم سلطاناً من البصر  
وحسبنا في هذه العجالة ما أتينا  
به، لأننا لو أردنا الإسهاب لقدمنا  
كتاباً كاملاً تحفل به أمهات الكتب  
القديمة والحديثة، وهكذا تنقلنا في  
دوحة العيون لنطل - من خلالها -  
عليكم - وآخر ما نقوله: «إن لغة  
العيون هي لغة القلوب».

والشاعر العربي الكبير حسن عبد  
الله القرشي يضعنا أمام معادلة  
عاطفية فيها إمارات الشك والريبة  
والقلق، ولا شك أن العين فيما بعد  
تفصح عن الحقيقة:

سألتني عينك هل تكتم السر  
إذا ما استبحت من أسراري  
وتداري هواك عن أعين النا  
س وإن ثار ثورة التيار  
فالعين مرآة صادقة تعكس ما  
يختلج في النفس البشرية من ألم  
ولوحة وهواجس، وقد صورها  
الشاعر عمر بن أبي ربيعة تصويراً  
رائعاً وهو يقول:

قالت وإنسان ماء العين في لجج  
يكاد ينطق عن كرب ووسواس  
ولنشهد العينين فريسة للآلام  
الجسدية المبرحة ولنذكر بعض  
الأبيات تصف تلك الآلام ولنبدأ أولاً  
بما يخص هذا الموضوع فإن عين  
الشاعر، وأعني بصره سبب شقاء  
الحبيب عند رؤيته الحبيبة.

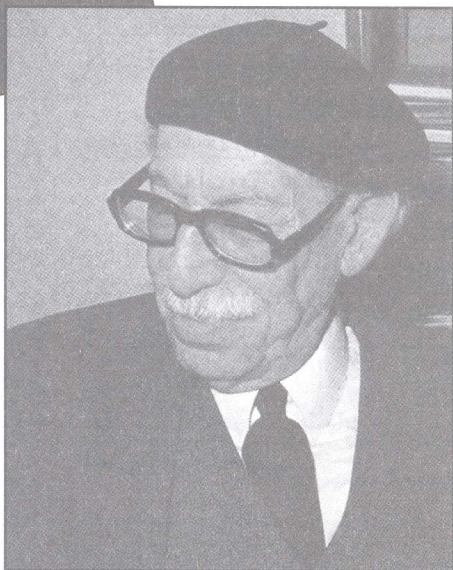
## المصادر:

- 1 - ديوان الحرير.
- 2 - أنشودة المطر.
- 3 - ديوان إلياس فرحات.
- 4 - ديوان الأخطل الصغيرة «شعراؤنا» مختارات.
- 5 - التراجم والنقد، منشورات وزارة التربية، دمشق، عام 1972م.
- 6 - الغزل عن العرب. تأليف ج. ك فادية، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق عام 1985م.
- 7 - ديوان عمر بن أبي ربيعة.
- 8 - ديوان حسن عبد الله القرشي، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، 1973م، دار العودة، بيروت.



• طه حسين

## إشكاليات نقل الأدب إلى السينما



• توفيق الحكيم

**اختلاف معيار الرقابة وسردية الوصف  
وضعف الحوار وأفلام بعيدة عن إرضاء الجمهور**

هناك مواصفات معينة كامنة  
في الأعمال الأدبية التي تغري  
بالنقل إلى الشاشة الكبيرة أو  
الصغيرة، هذه المواصفات  
تتغير بين جيل وآخر.

• بقلم: عماد النويري

**ظلم رواد الحداثة  
ومقاطعة الشركات  
التجارية والأمل  
عند المستقلين**

ودينيا واجتماعيا بحيث تتشابه  
مسلسلاته في أشكالها  
ومضامينها، ما عدا استثناءات  
نادرة. إن فيلماً من طراز (خفة  
الوجود غير المحتملة) عن رواية  
التشيكي المهاجر كونديرا لا يمكن  
أن تنتج في الوطن العربي  
لا اعتبارات رقابية وسياسية  
وأخلاقية.

لكن عندما تعاملت السينما مع  
الأدب هل قدم الفيلم الرواية  
بروح الرواية أم برؤية جديدة؟  
في مرحلة الرومانسية التي  
أطلقت (دعاء الكروان) لطفه  
حسين، وأعمالاً أخرى لتوفيق  
الحكيم ومحمد عبدالحليم عبدالله  
وإحسان عبدالقدوس. كانت  
السينما أكثر جرأة من العمل  
الأدبي. كما تحول بعض مشاهير  
كتاب الدراما في الغرب إلى  
السيناريو مثل هارولد بنتر وتوم  
ستوبارد وسام شيبيرد ودافيد  
ماميت وروبرت بولت وبيتر  
شافر وجان كلود كاريير، نجد  
الظاهرة نفسها تتكرر في السينما  
العربية، في سيناريوهات لممدوح  
عدوان ومحفوظ عبدالرحمن  
ويسري الجندي، وإذا كانت هناك  
أعمال أدبية كثيرة قد ظهرت عبر  
السينما لأدباء مثل نجيب محفوظ  
وتوفيق الحكيم ويحيى حقي  
ويوسف ادريس وسعد الدين  
وهبة وغسان كنفاني والطيب  
صالح وحنّا مينة وغيرهم، فإن

في مرحلة ما كان أحد التيارات  
هو نقل روايات من طراز (ذهب  
مع الريح) و(حرب وسلام)  
و(سيرانودوبرجراك). وكذلك  
تيار أدب همغواي. وشتاينبك  
وتينيسي ويليامز ودوستوفسكي  
وتشيخوف وزولا وفلوبير.  
ووصل الأمر إلى إحياء لرواية  
جوزيف كونراد (قلب الظلام)  
وإحياء جيمس ايفوري لرواية  
فoster (غرفة ذات إطلالة)  
و(هاوردزاند) و(بقايا النهار).

صحيح أن أفلاماً حديثة من  
طراز (سيد الخواتم) و(هاري  
بوتر) هي روايات في الأصل،  
ولكنها روايات غير مشهورة  
أدبياً قبل أن تنتج درامياً إلى  
السينما.

خلال فترة الستينات طبعت  
(الموجة الجديدة، الفرنسية الأدب  
بطابعها، وكذلك الواقعية  
الإيطالية، لأن المونتاج السينمائي  
من جهة، والفلاش - باك  
والاستعادة الذهنية) أثراً على  
أدباء كمارجريت دوراس والن  
روب جرييه أما في عالمنا العربي،  
فالأمر مختلف، إذ أن التأثير  
الفني كان أكثر عمومية ولعل أهم  
ما فيه ذلك التقليد التلفزيوني في  
إنتاج المسلسلات عديدة الحلقات.  
وكانه ورث في ذلك تراث ألف  
ليلة وليلة، في إطار جديد.. ولكن  
الإنتاج التلفزيوني خاضع  
لاعتبارات رقابية قاسية، سياسياً

مخرجين مثل يوسف شاهين، توفيق صالح، صلاح أبو سيف، خيرى بشارة، خالد الصديق، والأخضر حامينا، بل إن الأفلام العربية التي اقتبست عن أعمال أجنبية الأصل، وهذا شائع كثيراً في السينما المصرية. كان معظمها أيضاً خيانة للأصل، ودون المستوى المطلوب. وربما لو كانت هناك غزارة وسيولة في الإنتاج في الدول التي تنتج مؤسسات سينمائية تابعة للدولة فيها أفلام لا تأبه كثيراً للربح والخسارة مثل سوريا والجزائر، لكانت الصورة قد تغيرت بعض الشيء، ولكنها اليوم أشد قتامة تجاه الأدب، فالمخرجون في هذه الدول لا يتاح للواحد منهم أن يخرج فيلماً إلا كل عشر سنوات، وكل منهم يريد تفريغ أحلام حياته، وتأثير أستاذه ومعجده عليه في فيلم واحد لأنه يدرك محققاً أنه لن يتاح له العمل بعده لفترة طويلة من الزمن. وتكون النتيجة أفلاماً يكتبها المخرجون أنفسهم، أو يشاركون كاتب سيناريو في تأليفها بصرياً لتعبر عن رؤاهم، كما تكون النتيجة أفلاماً بعيدة عن إرضاء الجماهير العريضة، ومجاراة ذوقها السائد، وبذلك يكون الفشل غالباً حليفها.

تستطيع القول إن الأعمال الأدبية عندما انتقلت إلى السينما

الغريب أن أعمالاً لم تنتج رغم جراحة المعالجة السينمائية لجبرا إبراهيم جبرا وغادة السمان وجورج سالم ونوال السعداوي ووليد إخلاصي وادوارد الخراط وغالب هلسا وزكريا تامر، وعبدالرحمن منيف واسماعيل فهد اسماعيل وآخرون من الأسماء الكبيرة ذات الإنجازات الأدبية المشهود لها. والسؤال هو لماذا لم ترتق كثير من الانتاجات الفنية العربية لمستوى أصولها الأدبية المطبوعة؟ ولماذا نحا بعض الأدباء المخضرمين إلى كتابة سيناريوهات عن أعمال أدبية غيرهم، تاركين أعمالهم هم في أيدي كتاب سيناريو آخرين وأفضل مثال على هذا هو نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل للأدب عام 1988. وهناك أمثلة أخرى تدل على نجاح أفلام لكتاب أقل شأنًا في عالم الأدب.. وعلى رأسهم الراحل الشهير إحسان عبدالقدوس.

بوجه عام لا بد من الاقرار أن رواد الحداثة مظلومون وهم أشد تعرضاً لهذا الظلم من أشقائهم وزملائهم في الغرب، لأن أولئك يحظون عند مقاطعة الشركات التجارية لهم باهتمام منتجي ما يسمى بالأفلام السوداء، أو المنتجين المستقلين، ولكن هذا نادر الوجود في العالم العربي ولم يتحقق إلا في حالات قليلة مع



عانت ومازالت تعاني من عدة مشكلات ومنها اللغة والتابو الثلاثي والذوق العام السائد وغيرها.

إحدى أهم المشكلات التي تعترض نقل الأعمال الأدبية إلى الشاشتين الكبيرة والصغيرة هي اللغة، فالأدب مكتوب غالباً بالفصحى، واللغة السائدة في السينما غالباً هي العامية، وفيما عدا الأعمال التاريخية أو المترجمة عن أصول عالمية، فإننا لا بد أن نسلم بأن للإقناع بواقعية ما يقدمه العمل الفني لا يمكن أن تتم إذا تحدث الممثلون بلغة غير التي يستخدمونها في حياتهم العامة.

وقد جرب الحل التوفيق في استخدامهم (لغة وسط) وهي أشبه باللغة التي يتداولها المثقفون في حياتهم العامة، ولكنه يبقى حلاً وسطاً، لأن كثيراً من الشخصيات في الأعمال الفنية تنحدر من بيئات شعبية وفلاحية لا تتكلم هذه اللغة على الإطلاق، لذلك فإن الأدب العربي يحتاج لدى تحويله إلى السينما إلى كتاب سيناريو متمكنين في مجال الحوار، الذي يحمل نبض الحياة اليومية، ويعبر عن مستوى الشخصيات الثقافي والبيئي.

لأن الأدب أقل انتشاراً من الإعلام فإن جرأته يمكن غض النظر عنها أحياناً من قبل الرقابة. ولكن عندما تطرح مشاريع

لتقديم هذه الأعمال نفسها على الشاشة، فإن معيار الرقابة يختلف، والتابو الثلاثي له محاور ثلاثة معروفة في بلاد العرب تتراوح صرامتها بين قطر وآخر وبين زمن وآخر. هذه المحاور هي السياسة والجنس والدين، وإذا كانت بعض التجاوزات قد حصلت بما يخص السياسة عبر الإسقاط والرمز، فإن تشدداً أكبر يفرض على المحور الثاني، بينما يكاد الثالث يكون في حكم المرفوض رفضاً تاماً، إلا في حالات نادرة جداً حين يكون النقد موجهاً لاتجاه ديني متزمت في مقابل اتجاه متنور، أو يكون النقد موجهاً لأشخاص بعينهم وليس للدين ككل.

ثالثة المشاكل أن كل الأدباء ليسوا كتاب سيناريو بالضرورة، فإن كثيراً منهم يعترفون بعجزهم عن طرق سبل هذا الفن المعقد، ولا يدعون حتى الإلمام به. وكثير من كتاب النثر الروائي والقصص يعانون من ضعف في كتابة الحوار، وفي خلق مواقف درامية تجذب المشاهل والحل الأمثل بالطبع يكمن في تعاون صاحب العمل الأدبي مع مخرج العمل أو مع سيناريست ليتم تحويله إلى صورة مرئية فيلمية.

ومن المشكلات التي تظهر أيضاً عند تحويل الأدب إلى سينما بعض العوائق الداخلية

فارقاً جوهرياً بين أهداف الإعلام وأهداف الأدب، وحين تلتقي هذه الأهداف، فهي لا تلتقي إلا مؤقتاً، فالأدب يسعى لجوهر الواقع، بينما يسعى الإعلام لسطحه فقط. وإذا استخدمنا المصطلحات السياسية والعسكرية لقلنا أن الأدب (استراتيجي) بينما الإعلام تكتيكي، لذلك تمارس أجهزة الإعلام العربية عموماً محاولة التأثير على الأدباء لتطويعهم مع أغراضها. بالمقابل، فإن قيام وسائل الإتصال الجماهيري بتحويل بعض موضوعات معارضة لسلطتها إلى أعمال فنية على الشاشة السينمائية يحتاج إلى ليبرالية الوجود في بلاد العرب.

التي تتعلق ببنية هذا الأدب، ذات السمات الملحمية أو السردية الوصفية، أو الذهنية أو تلك التي تستخدم بإسراف تيار الوعي، فضلاً عن ذلك، فإن جزءاً كبيراً من الأدب خلق للقراءة فقط، وبعضه غير جماهيري بحيث لا يتداوله سوى الخاصة من القراء. وفي هذا تكمن كآدب، حتى أن بعض الأعمال المسرحية لا تصلح إطلاقاً للسينما، لأنها قد تجري في مكان واحد، وتحتاج إلى مخرج من وزن هتشكوك أو برغمان أو فلليني، لمعالجتها بشكل غير باعث على الملل ومع ذلك، فإنها تبقى للنخبة. ولا بد من الاعتراف بأن هناك

# ليلة زفاف

بقلم: فاضل خان

• اللوحة بريشة الفنان محمد الشيباني

## توحد

كنت أحبس أفكاري معي...، ما سمحت للساني أبداً أن يسقطها لمن لم يتفهمها، أو يتفهمني... جلبت لي دوارة الزمن نفسي التائهة معلقة بأهداب شاب وسيم.. كان هو الآخر يجلس مثل أفكاري.. وجدت في صدره المكان المناسب لحاملة أفكاري.. لكنهم طردوه.. أجل، طرده أكبر أشقائي منكرًا وجوده في كياني.. ووافقهم أبي على ما فعلوه بي، بعدما استشار زوجته التي كان المقت الأسود بيننا هو العامل المشترك الأعلى الذي وضعته الأقدار بيني وبينها.. ماذا أفعل؟.... ماذا كنت أملك لأفعل؟

إن الفعل يشترط وجود القادر عليه.. وهو الفاعل حتى ولو كان الفاعل مستتراً فإن له ضميراً يقدرونه به.. المهم أنني لم أكن فاعلة أو فاعل.. بل كنت المفعول بها بنصب، وبإطلاق، لكنه مقيد بنوع، وأيضا المفعول لأجل إرضاء زوجة أبي التي لو وصفها الواصفون بالمكر واللؤم والخديعة، لكان مدحاً بالقياس لما بخلقها من مباءات أخلاق منكرات!

آثرت الاعتزال بعدما بعثت الحياة فيما هو جماد من أشياء غرفة نومي، كي أجد من أحادثه وأبثّه ما يعتمل بأعماقي.. فاز دحمت من حولي الوجوه.. قالت لهم صاحبة التصرف في شؤون حياتهم - زوجة أبي المقيتة:

- زوجوها قبل أن تُجن!

سألتها، وسألتهم:

- ما تهمتي؟!

فقالت... وقالوا مثلما قالت:

- تفرد من أجل عشق مشبوه!

## (مودعة....ورحمة)

.... أقبل موعدتي... فاستعدوا... انها الليلة... ليلة الزفاف... لا تنفعلوا... سأرتدي ثوب إعدامي الأرضي... وكما تعلمون عني.. أنني لا أخلف ما أعدت به... تنطلق الأنة المكتومة تليها أنات وزفرات حارة... إحساس بأن العدم آت لا محاله.. عندما يأتيك زفاف المودة والرحمة، تأوين بعين حبيب طردوه شر طردة.. تبكين.. تخرج أنات غير مسموعة.. تنفثين بها عن صدرك.. تنطلق من أعماقك روح لتزف زفافاً سماوياً إلى الذي يهواه قلبك، وينشغل به لبك تلتزمين الصمت في وجود هو العدم.. تصدر عنك نظرات التحدي.. تعيشين اللامبالاة.. تصمتين على قرار رهيب.. هأنذا يا ابن الشقاء المنتظر عارية لك بحكم أنك زوج المودة والرحمة لكن بقبلات من القطب الجنوبي وعناقات ببرودة أقصى الشمال.. مسكين معي سوف تكون.. ستعلن كل نساء



الأرض.. لن تجد معي سعادتك المنشودة.. لأن عروسك المقهورة لا تعرف  
سوى أنك قاتل حبها...!

## دقوا الطبول... اطلقوا الموسيقى والزغاريد

... تأوذي في مشيك... لا تطفيء ضوء المساحيق على وجهك... تأودت كما  
أمروني.. ولكن ضوء المساحيق ليس لي به حيلة...  
ورأيتك تنظر لي من جو في... كنت أسمع صراخ حزنك يرجرج أعماقي..  
أصررت على التحدي بعض شفتي.. وجدنتني أتحين لحظة الانفراد برجل  
المودة والرحمة لحظ ذلك علي الرجل الوقور الذي أقلقوا نومه وساقوه سوقاً  
ليكتب مرسوم إعدام حبيبي.. ذلك الرجل كنت أتمنى أن يتأخر عن المجيء..  
وفعلاً تمنيت أن تحدث له حادثة في الطريق.. كان سؤالهم: «لماذا تأخر هذا  
الرجل المجنون؟» يجعلني أرقص طرباً.. لكن الغصة كادت تخنقني حين جاء  
فأبصرت في وجهه صورة جلاّدي...

## تسجيل اعتراف

### - اسمك؟

- الأسماء كثيرة فاختر لي ما شئت.. ليلي قيس.. لبنى قيس.. بثينة جميل..  
عزة كثير.. أوفيليا هاملت.. جوليت روميو.. لكن لا تسمني باسم المرأة التي  
دافع عنها ذلك الرجل الصالح الذي هبط إلى الدنيا بغير نطفة فكان ميلاده  
معجزة كبرى.

### - اسم الأب؟

- كاسم أبيك وأبيه وأبيها.. كم أب لنا.. إنه أب واحد، ومشهور جداً  
بخطيئته.. وها هو يخطئ في حق ابنته الآن وبحضورك.

### - اسم الأم؟

- وهذه أيضاً تعرفها بالتأكيد فهي من كان لها النصيب الأكبر في الغواية  
بالخطيئة.. خطيئة أبينا الأول.. وها هي قد تركتني لإجفاف أبي وتسلبه على  
حقي وخصوصيتي ورحلت إلى وجود ما أهدر دمه وعاد ليخبر عنه.

### - عاشقة؟

### - وغارقة!

- ما هي تجربتك في الهوى؟

- أنا الآن في ذروة تفاعل عناصرها

- تصرخين؟

- من عمق أعماقي



- تتأوهين؟  
 - وتفجرت حوصلات رئتيّ.  
 - ودماؤك؟  
 - تنزفها شراييني بإلحاح  
 - مع عريسك ستتبدل حالك، سيموت الصراخ... ستتلاشى الآهات...  
 سيتوقف نرف الدماء..  
 - أترى الذي تقول أم تترآه؟  
 - بل أرجوه لما أراه من كياستك وحسن إجابتك!  
 - إذن أغلق كتابك لأنني أرى ما لا تراه  
 - ماذا ترين؟

- أرى أنني لن أزف إلى هذا الرجل زفافاً أرضيا فعرسي في السماء ولأنه معميّ عليكم فأنتم لا تدرون ولا تشعرون.. أراك لا تراني أيها الرجل الطيب أتأود في عين حبيبي جائعة لثغره وحنانه.. إذن فأنت منهم... مثلهم لا ترى ما هو دون الحجاب.. قم أيها الرجل.. انضم إليهم.. خذ مكانك بينهم... ها هي «الطرحة».. ها هو الفستان... وهأنذا بقميصي الداخلي أمامكم.. ماذا تريدون مني؟ دعوتكم إلى عرسي الذي بالسماء فما حفلتم به وأصررت على زفافي الأرضي.. فمتى انتصرت الأرض على السماء؟... أخبروني!  
 «وجاءوا أباهم عشاءً يكون»

أقبل موعدي.. فاستعدوا.. انها الليلة.. ما ذنب هذا الرجل الذي أجلستموه إلى جوارى.. إنسانيتي تحول دون أن أنظر إليه نظرات التحدي.. أشعر بتبخر ما انتويته بخصوص تعكير صفو حياته معي... انه برئ.. انتم المتهمون.. عليكم جنائية ما أنا فيه الآن... لذا سأهرع إلى من طردتموه لأزق إليه زفافاً سماوياً.. ها هو العزف السماوي يصب في أعماقي أشهى الأنغام... اذهبوا لأبي المسكين.. قولوا له: فعلتها وصعدت.. قولوها بغير بكاء.. لا أريد منكم بكاء عليّ... فأنتم ما عرفتم يوماً شهوة الدموع.. قلوبكم القاسية قذفتني في بئر الزواج ممن لا أحب.. وطردتم حبيبي شرطردة.. فلا يضيركم إن أنا صعدت إليه لأزف إليه هناك تاركة جسده بينكم فلم يعد يهمني الآن...

### (حور مقصورات في الخيام)

- يا الهي! ماذا أرى؟ وماذا أسمع؟  
 صوت:  
 - لو عرفت أن لك الها لصبرت على ما ابتلاك به.  
 - انه حبيبي الراقد تحت السروة هناك والذي طرده إخوتي والذي من أجله تركتهم على الأرض هناك.

نفس الصوت :

-لم يعد حبيبك فهو شاب مؤمن

-أَوَقَدْ خَانَنِي؟

الصوت :

-أنت التي خانت أمانة حفظ نفسها.

-ومن هؤلاء اللائي لم أقدر على وصف ما في حسنهن من إبداع.

الصوت :

-انهن الحور

-ومن هذه التي تشبهني وتطوّقه بزراعيها

الصوت :

-انها صورتك النقية التي لم تستطع أن تدنّسها أمّارتك.

-أَوَلَمْ تُعَدْ ضمن مكوناتِي؟

الصوت :

-لقد انسلخت عنك تعلن براءتها منك استسلمت للأمر رغماً عني.. وأقولها

لكم يا أبناء الأرض وبناتها.. اصبروا وصابروا على ما أنتم فيه من عذابات

فعاقبة الصبر أرى أصحابها قدّام عيني في نعيم لا أقدر على وصفه لكم أما

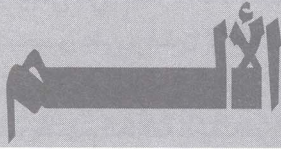
أنا فقد ساقوني إلى...

سامحوني.. لا أقدر.. لا أقدر.. أشكال مخيفة.. الرعب الحقيقي ليس هو

الذي عندكم على الأرض إنه جزء من.. لا أستطيع إحصاء الرقم.. فأرجوكم

سامحوني...

# ذاكرة



## بقلم: د. طارق البكري

عاد من رحلته يائساً.. يائساً..  
تخط قدماه في الأرض السهلة.. تفوح منه رائحة عطر أنثوي يثير الغرائز..  
ظن أنه تحرر من قيود التاريخ وحواجز الزمن.. تناسى أنه خليط من ماضٍ وحاضر..  
وأنة نتاج هذا النسيج المرتب.. وأنه ابن هذا الزمان الذي يحاول الانفكاك منه وما استطاع إلى ذلك سبيلاً.  
أصر بينه وبين نفسه أنه مغامر ناجح.. أثبت أخيراً رجولته المنسية، المسكونة بغلالات رقيقة من الألم والجوع والفقر.. والمكون طويلاً على أعتاب أصحاب الشأن، وفي طوابير العاطلين الباحثين عن العمل.. نسي أن هنالك ملايين مثله.

طموحه الذي تكسر على صخرة الواقع لم يجبر..  
شاء لنفسه مغامرة حقيقية.. مهما كلفه ذلك من عرق الجبين.. المهم أنه أثبت لنفسه وللعالم أنه رجل.. قادر أن يكسر القيود.. أن يتغلب على ما يفرضه الناس عليه من حجر.. لأنه عاطل.. لم يقصر بحثاً عن عمل شريف.. عمل حتى في تمديد مجاري الصرف الصحية مع أنه يملك شهادة عالية.. صديقته التي أحبها في الجامعة تخلت عنه أمام أول طارق باب يملك شقة وسيارة وحساباً في البنك.

ما زال يتحسر على نفسه.. يتنهد.. لم تستطع كمية الخمور الرديئة التي شربها لأول مرة أن تمسح ذاكرة الألم.

ظل يمشي لا يدري إلى أين يذهب..

يريد أن يرغم نفسه على الإيمان أن المغامرة الأخيرة أشعرته بالبطولة.. بل

إنه اليوم هو البطل الحقيقي.. يضاهي أبطال السينما العالمية.. وجهه الشاحب.. الذي لوحته الشمس بنارها.. كان يلمح إلى عكس ما يريد.. «ما أحلاها من ليلة»..

وأخيراً وصل..

فتح نافذته على شارع مظلم.. أشد سواداً من غابة في ليلة ليس فيها قمر، الناس في حارته ينامون بعيد صلاة العشاء مباشرة، عملهم يبدأ مع أذان الفجر.. يخرجون.. رجالاً ونساء وأطفالاً يبحثون عن أرزاقهم في كل مكان، ولا يبقى في الحارة أحد.. تظنها مليئة بالأشباح.. ليلاً أو نهاراً.. الحركة فيها تقتصر على وقتين لا ثالث لهما.. بعد الأذان.. وعند عودة الناس منهكين متعبين حتى الثمالة قبيل مغرب الشمس.. يتسللون إلى غرفهم الرطبة، وفرشهم العفنة.. يفعلون الشيء الوحيد الذي يحبونه.. يلقون على رؤوسهم بطانيات بالية.. يغرقون في نوم عميق.. مثل آلات علاها الصدا.. هو وحده تلمذ.. اكتشف نفسه في تلك الليلة.. مزق شهادة الجامعة.. شعر أن وجوده لا فائدة منه.. اكتشف فجأة أنه شيء ما لا يمت إلى الماضي أو الحاضر..

تجسد الواقع الذي لا يجسد واقعه..

فكر.. ربما لأول مرة في سني عمره الذي تجاوز الأربعين..

قرر التمرد مع سبق الإصرار والترصد..

مساكين أهل هذا الحي الفقير.. فقير؟! بل معدم..

فارغون.. وبين المغرب والعشاء.. يمارسون الغريزة.. إذا استطاعوا.. فقط

لينسوا للحظات قليلة تعب النهار.. وشقاوة الحياة.. وغالباً ما يعجزون..

وحده قرر اختراق حدود «العقل».. و«ذاكرة الألم»..

رسم في رأسه أفكار الموت البطيء.. الموت.. لا يمكن.. إنها حياة حينما يعز

الموت..

غسل يديه بصابونة قديمة.. حركها بصعوبة تحت الماء البارد مثل الثلج..

يابسة من ندرة الاستعمال..

لا أقبل أن أكون ذلك الإنسان اللاشيء..

لا شيء.. حقيقة الفراغ تدمر التفاصيل الصغيرة.. حتى الإنسان نفسه..

مغامرة حقيقية خاضها.. لم يكن يملك إلا تلك الدراهم البسيطة.. أضاعها

كلها على ليلة حمراء.. كان يعلم أن تلك الغانية تضحك عليه، توهمه أنه بطل..

أنه رجل.. مع أنه لا يدرك معنى الرجولة.. لم يترك فرصة لنفسه.. شرب

حتى الثمالة.. من أردأ أنواع الشراب.. الشراب لم يستطع تغيبب ذاكرة

الألم.. استجمع كل قواه المتبقية.. غسل رأسه في طست نحاسي ورثه عن

أجداده.. تقع رأسه في الطست.. الماء البارد.. بارد.. أيقن أن لا فائدة من كل ذلك.. النور بدأ يتسلل برفق.. ذاكرة الألم على حالها.. الحارة تغرق في ضوء جديد..

وجه الغانية الساخر وهي تطرده بعدما أخرج من جيبه آخر القروش لا يستطيع نسيانه..

«لا بأس.. المهم أنني تأكدت من رجولتي.. أو على الأقل هذا ما بدا لي».. يتمتم أمام المرأة المتكسرة.. المجروحة من كل جانب.. الموروثة هي أيضا عن أجداده..

«لماذا تعلمت.. ألم يكن الأجداد بي أن أكون فرانا أو بناء؟»

عاد إلى صمته..

ارتدى ثوبه الوحيد مرة ثانية.. لم يغسل وجهه.. بقايا الخمر الرديء ما زالت تفوح من فمه..

ذهب إلى محطة القطار القريبة.. اندس داخل الدرجة الأخيرة.. تلك الدرجة التي يبقى فيها الناس وقوفاً فترة طويلة.. طويلة.. ترك القطار يسير به حيثما يشاء.. يتخفى من قاطع التذاكر.. يبحث عن تذكرة واقعة على أرض القطار.. يبحث عن محطة جديدة تبعده عن حارته.. عن ذاكرة الألم.. عن تلك الغانية الحمقاء.. التي ضحكت عليه وفرغت جيوبه من قروش البسيطة.. ثم رمته كقشرة موز.. تدوسها الأقدام..

\*\*\*

## حورية

«سيدي القاضي.. أنا امرأة مسكينة.. ما عرفت يوما معنى الحرام.. ولا اقترفت يداي جرما استحق معه كل هذا العذاب.. ليست حقيقة.. لا شك أنهم يتحدثون عن امرأة أخرى.. ليست هي أنا.. لا أعرف ما يتحدثون عنه.. أنا لا أطلب منكم الرحمة.. ولا استجدي البراءة، فأنا بريئة رغم كل ما قيل.. لا أريد الرحمة.. لا أريد البراءة.. أريد حقي في الحرية.. ابحثوا عن المرأة التي يتحدثون عنها.. فأنا لست هي بالتأكيد.. كفى.. كفى»..

كانت تتحدث بقوة.. لم تكن كل الأحداث المرعبة من عزميتها.. بل زادت قوتها وعنفوانا وتصميما..

القاضي يرفع الجلسة للمداولة.. محكمة..



«حكمت المحكمة حضورياً على المتهمه «حورية صبري» بالسجن عشر سنوات.. رفعت الجلسة».

لم تسقط من عينيها دمعة واحدة..

قوية.. صلبة.. نكبات الدهر علمتها الصبر..

الحضور كان سعيداً بقرار المحكمة.. كلماتها.. نظراتها.. ثقتها الزائدة بنفسها.. رفضها استئثار عطف الحاضرين.. لم يترك كل ذلك مجالاً لشعور حتى بالشفقة نحوها..

حياتها الطويلة وهي تبدأ أولى خطواتها داخل السجن عادت إليها بكل ذكرياتها الحلوة والمرّة..

خمسون سنة كاملة مضت.. خمسون سنة في سجن الحياة الواسع، فماذا تمثل هذه السنون الخمس داخل القضبان؟!

لم تكن مبالية.. لم تطلب استئناف الحكم..

السجن بالنسبة إليها محطة استراحة.. بعد رحلة طويلة من العذاب.. ليس الآن فقط.. بل منذ الولادة..

أمها المسكينة حملتها بعد وفاة زوجها رضيعاً وانتقلت بها إلى المدينة.. لم يقبل أحد أن تعمل عنده برفقة طفلتها.. ظنوا أنها هاربة.. أنها حملت سفاحاً.. عرض عليها رجال كثيرون شهادتهم التي كانت تخفي طمعاً بلحم هذه المرأة الضعيفة.. لم تجد مكاناً تأوي إليه.. دافعت عن شرفها بشدة.. الوحوش البشرية لم ترحم توسلاتها.. وبكاء طفلتها الرضيع.. في اليوم الثاني اكتشف المارة الطفلة ملفوفة بعباءة الأم السوداء وعلى العباءة آثار دماء والطفلة تكاد تتجمد من البرد..

أما الأم.. فوجدوها بعد أيام طافية قرب شاطئ النهر الذي يخترق المدينة..

نشأت الطفلة في ميتم.. لا أب.. ولا أم..

كانت تراقب الأطفال الذين يسيرون في الشوارع يمسكون أيدي أمهاتهم وآبائهم.. كبرت.. كبرت معها آلامها..

تكررت مأساة الأم..

شهادة الرجال تزداد عند امرأة وحيدة.. الكل يقدم خدماته.. الكل يريد قيمة واحدة للخدمة..

ورثت عن أمها شيئاً خاصاً.. لم تستسلم لكل المغريات..

جابهت حتى الموت..

تعلمت.. كانت تريد إكمال دراستها.. لكن من يعلمها.. كرهت الميتم.. هربت..

نعم هربت.. وقفت عند المرحلة المتوسطة.. بدأت تعمل شغالة في البيوت..

الميتم لا يتسع إلا لعدد محدود.. وعندما يكبر الصغار قليلاً يبحثون لهم عن

عمل ومكان يقيمون فيه ..

زوج السيدة التي تعمل عندها لم يرحم طفولتها ..

مسن عجوز كرية ..

رائحة العفن تفوح من فكيه ..

اغتصب براءتها ..

لم تستوعب ما يحدث .. لكنها رفضت .. غريزتها أبت ذلك .. أغراها بالمال بالعطف .. أظهر لها ابتسامة تخفي مكرًا عظيمًا ..

لكنها لم تستسلم .. عضته في يده .. كادت تنهش لحمه .. ذاق طعم الدم لأول مرة .. لم تسمح له أن يسقط نقطة دم من شرفها .. هامت في الشوارع بائسة .. خرجت في ثياب بسيطة .. لا مال ولا طعام ولا مأوى ..

ادعى أنها كانت تسرق .. حاول القبض عليها .. لكنه عجوز .. كانت أقوى منه .. سرقت ماله وهربت .. أخفى الحقيقة .. ماذا يقول لزوجته؟! لأبنائه الكبار .. صدقته الشرطة .. صدقه القاضي .. صدقته زوجته رغم أنها لم تصدقه .. رجل محترم .. من أسرة محترمة .. موظف كبير .. لماذا يكذب؟! هي متشردة .. لا أب ولا أم .. فهي السارقة .. ولا فائدة من الكلام الذي تقوله .. مكثت في سجن الأحداث سنوات .. تعرفت فيها على كل صنوف الانحراف .. صمدت .. لم تتأثر ..

ورثت عن أمها نزعة الخير ..

حاولت الفتيات هناك أن يفسدنها .. كان يسوء أكثرها هذه المسكينة، وإصرارها على التمسك بالشرف .. فهن يميزن أكثر من الشرطة ومن القاضي، ويعرفن من منهن الشريفة العفيفة ومن هي المنحرفة؟! صمدت .. لم تتأثر ..

خرجت ناضجة .. جسمها استدار .. أنوثتها اكتملت .. نقيمتها على الناس والمجتمع ازدادت ..

لكن من يوظف عنده مثل هذه الفتاة؟! من يفكر بالزواج من فتاة مثلها .. فكرت بالعودة إلى قريتها البعيدة التي لا تعرف غير اسمها .. دير الشمس، لكن من يستقبلها هناك؟! لا عم ولا خال ولا أقارب .. حتى لو وجدت أقارب لها .. هل سيصدقها أحد؟! لقد صدقتها بنات السجن لخبرتهن في هذا المجال .. لم يصدقها المحقق .. القاضي حكم بشهادة العجوز الكرية .. كانت تفكر ..

كيف استراح ضمير ذلك الرجل؟! ..

كيف قام بذلك دون أن يرحم طفولتها وحياتها .. وحكم عليها بالموت؟! ..

ومع ذلك .. لم تستسلم ..

في كل مكان بحث فيه عن عمل كانت تسأل عن ماضيها.. تضرع لقلوب الحقيقة لأنها لا تستطيع إخفاءها..

كانت العروض تنهال عليها من أصحاب العمل أو الموظفين.. لكن خارج إطار العمل..

ما يعجبهم فيها؟! هيكل عظمي وبقايا امرأة..

لكن يبدو أن شهوة الرجال لا تميز إلا بعد انقضائها..

عروضهم كانت واضحة جداً.. تصريحاً وضحاً.. لنقض وقتاً ممتعاً في مكان آخر.. سوف تنالين ما يرضيك..

الجواب الذي كانت تملكه واحد لا يتغير:

«تفووووه..»

تبصق حتى يتطاير البصاق كطلقة رصاص محددة الهدف.. أصبحت ماهرة في ذلك.. بل كانت تحضر البصقة مسبقاً لمعرفة ثقتها بما سيحدث..

أما النساء فلم تكن واحدة منها تقبل تشغيلها.. سجلها السابق يقول إنها سارقة.. أنوثتها الحالية.. شبابها محل اتهام دائم، من تخاطر بإدخال واحدة

مثلاً إلى منزلها.. من المؤكد أنها قد تفتن زوجها وأولادها..

هي أيضاً لم تكن راغبة في الأصل بأن تعمل خادمة في المنازل، تجربتها الأولى والوحيدة رمتها في السجن سنوات طويلة.. رغم أنها بريئة..

والسجن ليس كله للمجرمين..

عاشت تتمنى الموت..

قبضت عليها دورية شرطة وهي نائمة تحت جسر.. اتهمتها الشرطة بالتشرد.. ضابط الشرطة همس لها.. تخرجين الآن.. بشرط.. «تفووووه..»

بصقت في وجهه.. ليخفي جريمته سجل لها إهانة شرطي يزاول عمله..

قضت في السجن بضعة أشهر جديدة.. لأن القاضي لم يصدقها.. صمدت.. لم تتنازل..

صارت نزيلة دائمة في السجون.. كلما حدثت سرقة أو جريمة استدعتها الشرطة للتحقيق.. ويبدأ التهديد والوعيد.. وأخيراً الضرب..

باعث على الطرقات كل شيء إلا لحمها..

النقت بشاب متشرد مثلاً.. حتى هو لم يرحم عذابها..

ضربته بيدها بكل قوتها.. وقع على الأرض.. ثم فر هارباً..

ظنته سيقدر مصائبها.. لم يكثر.. كان مثل غيره من الرجال..

حاويات الطرقات تعرفها.. تبحث في القمامة عن طعام مرمي..

قطع خبر يابس.. عن علب فارغة.. عن ملابس قديمة.. عن أي شيء يمكن تنظيفه وإعادة بيعه بثمن بخس..

ومضت أيام وأيام..  
شاخت قبل أوانها.. لكنها لم تسقط.. كانت تذوق الدم ولا تسمح لأحد أن  
يسرق عفتها..  
صمدت رغم كل شيء..  
ابيض نصف شعرها..  
تقلبت في آلام الحياة ولم تستسلم..  
حتى وقعت في قبضة الشرطة..  
قيل إنها تلك المرأة التي يبحثون عنها..  
أنكرت..  
لم يصدقها أحد.. الماضي يلاحقها..  
الاعترافات تقول إنها هي..  
وشهد البعض أنها هي بالفعل..  
ضحكات ساخرة كانت تسمع من داخل القاعة..  
ضحكة نسائية لعوبة..  
أكثر من شخص ادعى أنها تلك التي يبحثون عنها.. كل القرائن كانت ضدها..  
لم يكفل لها ماضيها شيئاً من الرحمة..  
بعد صدور الحكم.. رأت امرأة تلوح لها من بعيد.. وعلى ثغرها ابتسامة  
ماكرة.. غادرت المرأة مكانها.. اتجهت نحو باب القاعة.. مطمئنة سعيدة  
بالحكم الصادر..

# العربة

بقلم: عبد الغني عبد الهادي

عينا (سماح) تشرقان في عز  
الظهيرة من بعد انطفاء طويل  
جلست مع (عزيز)، أخذا يتناغيان  
في عش واحد، والحلم يسطع في  
عينيهما، يبرق لهما، ينشر فيهما  
طموحاً ملحاً!

● أتحبني؟ سؤال مفاجئ يبغته  
فيجعله في موسم من الصحو  
الجميل! مثل طفل يجيب وصخرة  
الدهشة تنحدر من فوق رأسه.

- كيف لا.. يا حصتي.. وهل هذا  
بحاجة إلى جواب والأمر ماثل  
أمامك!

● ولماذا؟

- لأنك خير من يفهمني ويشعل لي  
مشاعلي. تنهدت وابتسامتها  
القرمزية تناغيني. آه.. أو... آه..  
إي....

\*\*\*

صوت الداخل يرتطم بجدار جليدي  
سميك، ينسفه نسفاً، أهزوجة الفرح  
تصاعد من أعماقها، تدور



إسطوانته تترجرج جدلاً وانتشاء!

### ● قلت لك ان لا امرأة إلاك..

- يا لروعتك يا كرموشي! لقد أذبت ملح أيامي، وبلسمت جراحي النازفة في أعماقي منذ...

أي.. أو.. إيقاعات جميلة تنسكب من أعماق (سماح) في روعي بغزارة وانسياب! مثل قُبْرة تبحث عن مكان لها يظللها من الهاجرة، باحثة عن يعيد إليها دفناً افتقدته منذ عقدين من حياتها. وها هي اليوم تبدو محظوظة وهي تكتشف من يعيد إليها القها ونكهتها بطعم البرنقال.

ليتسلل (عزيز) بناظره إلى وجنتيها، يذيب في ثناياهما نشوته التي تبحث عنها منذ أمد، وصورته الصافية تنعكس على محياها الملوّح بشمس السنين. ناغاه (عزيز) من جديد.. لم يشعر بجوع ذلك اليوم، باتاً يهدلان في أروقة المكان، بزهو وانتشاء، وجملة من التصورات الجميلة تظللها سحابات من الأمل المعشوشب في حناياهما تورق وتتسع في كل اتجاه، الحديث بينهما يحلو ويعذب، يناقش معها جملة من المسائل، تبدو له (سكرتيرة) أعمال ماهرة! يزداد إعجابه فيها كلما أكملت ما يطرحه على أسماعها!

\*\*\*

يفاجأ (عزيز) وقد أطرق في نظرة مركزة لوجهها الصبوح المريح، فلم يجدها مشرقة في سمائها الخاصة هذه المرة، ولم تستطع (سماح) توفير ما وجده.. عندها شعر أنه محروم من حنانها وإشعاعها، ترك باب فؤاده مفتوحاً أمامها يستقبل رسائل جديدة منعشة، قوّر المغامرة للانتقال إلى غصن جديد على شجرة الحياة، أراد أن يملأ عشاً مهجوراً لا يكتمل إلا به! مكالمته تفاجئ (سماح) تعكر صفوها، أخذت تداري قليلاً، لكن (عزيز) يتابعها بسهولة.

- ماذا بك؟ وقد وجد نبراتها تعلو متبرمة!

- أفُّ للأولاد.. أبعد هذا يلاحقوني، أما يتركونني وشأني؟!  
.....ش...ز.. أف..

- لا راحة منهم في كل الأحوال!

- كان الله في عونك.. ما الأمر إذن.

- ابني يريدني بجانبه لتربية وليده، الذي تركته له أمه.. هاي المجنونة.

- الله يكون في عونك.

- وما العمل بعد؟!

-إيه .. إلبوا يا أولاد واللعب على أمكم .

-ياللا تظلين الأم رمز العطاء والتضحية .

-طولي بالك .

-آه يا للأقدار .. تلهو بنا كما يحلو لها .

-لم يعرف (عزيز) كيف يختم معها اللقاء، ولا كيف يتركها مواسياً؛ بدت له  
سحابة من الحيرة تعصف به من كل جانب .

بدا ينشر شراعه مؤذناً على الرحيل من حيث جاء، يقدم رجلاً ويؤخر  
أخرى .. مبدياً تعاطفاً معها راعياً لها بانسجام !

تطرق (سماح) ملياً، وتقوم بإعداد الطعام متناسية ما حل بها، وهي تأوي  
إلى ركنها الذي حمله قدرها مكافأة على صبرها .

\*\*\*

شرباً كأسيهما صامتتين متأملين، تملل طائر السنونو من حولهما وصال  
وجال، تحركت أفكارهما وقد أخذاً يشكلان انتفاضة على محيطهما .. ولم يك  
من (عزيز) إلا أن شكرها مشيداً بدورها، تطيباً لخاطرهما .

\*\*\*

استأذنها مودعاً لكنها استمهلته، بينما تعد للخروج معه، مغيرة سكون  
أمواجها، ورتابة واقعها .. وقد أخذت تناغيه بخفة دمها المعهودة قائلة  
باحتراس لم يخف عليه :

-بيدو أنهم لا يريدون لعجلة موكبنا المسير في زحمة الحياة، بعدما تعطلت  
كل هذا الوقت !!

-حسناً، اصعدي معي إلى العربة إذن، وكفاك الالتفات إلى الورا بعد اليوم !

# الوقت

## يشبه صاحبه

• بقلم: د. محسن خضر

ما يقلقه تماما هذه المسألة الوحيدة.  
تكاد تنفرد عائلته بتلك اللعنة في بر مصر المحروسة كلها..  
يقلوظ أحد كبارهم عمامنه يثبتها فوق رأسه ويفتي بلهجة وثيقة:  
- أحد أجدادنا القدامى أغضب الله وزنى في شهر رمضان.  
وسمع مرة من إحدى عجائز العائلة أن قريبا عاش أيام شوطة الكوليرا نذر  
أن يخدم مقام سيدي الطشطوشي عاما بأكمله إن جانب الوباء أبناءه الأربعة،  
وقد كان، وسلموا وألهته الدنيا وأخل بنذره فحلت اللعنة.  
أما اللعنة التي انفردت بها عائلته دون عائلات بر مصر المحروسة فهي  
الميتات التافهة، فيلقى أفرادها حتفهم غيلة في ظروف تافهة وميتات مجانية  
هزيلة.  
أحد جدوده الهزيلي العود والبنية مر القطار بجانبه بسرعة فأطاره من  
مكانه وطب ساكتاً.  
عم لأبيه دهسه حصان هائج فر من حنطوره، وانتابته ثورة مفاجئة بينما  
كان العم خارجا لشراء سجائر «شهير» التي كانت منتشرة أيامها.

عم ثان كان يمر في الشارع فسقط فوق رأسه عامل بناء في بناية من ارتفاع عشرة طوابق، فمات العم من فورهِ وقام العامل سليماً لم يصب بخدش. تعيش عائلته في قاع المدينة، يمتنون أعمالاً تافهة، ويعملون في خدمة الغير، لا يمتلكون عقاراً أو حظوة أو ثروة، يستمدون أهميتهم من قضاء حوائج الغير: قضاء مشاوير، وسمسرة، والمؤازرة في الانتخابات والمشاجرات، والتطوع في الأفراح والعزاء.

هو نفسه كان أرفعهم مقاماً: دبلوم تجارة وكاتب بمصلحة حكومية تهبه حظوة وحضوراً ومهابة بين أعضاء عائلته الضخمة العدد.

تأمل المسألة على نحو جيد، لم يسبقه غير إليه. الصورة تشبه الأصل، والظل يحاكي صاحبه، والموت - بالمثل - يشبه صاحبه.. عائلة تافهة تستحق ميتات تافهة.

ابن خالته الذي نجا من أتون الحرب عضه كلب مسعور أجرب، عوى أياماً ثم همد واستراح.

ابن عم آخر سقط في بالوعة مفتوحة وهو يسير مع أخيه ولم يخرج، ونزل الثاني لنجدته ولم يخرج، وأغاثهما صديق هرع لإنقاذهما، ولم يخرج كسابقيه.

حتى نساء العائلة لم يسلمن من اللعنة.

عمته التي تمتن الدلالة وتوفيق الرؤوس في الحلال ابتلعت ثعباناً صغيراً تسلل إلى قلة الماء فاختنقت من فورها.

زوجة خاله سليطة اللسان، فارعة القوام، ممصوفة الصدر زلت قدميها وسقطت من المعديّة الصغيرة التي كانت تعبر لسان الماء، كلهم وصلوا إلى البر الآخر إلا هي، ولم ينتهبوا إلى سقوطها إلا عند أبواب المعديّة.. فجيعة الكبرى كانت في ابنة عمه الكبرى، زوجته منذ الطفولة، هكذا قرر الأبوان وأذعنت الأمهات، وشبا عن الطوق وهما منذوران لبعضهما البعض. ميتة تافهة أخرى أدركتها وسحقت أحلامه.

كيف حدث ما حدث، وجاءت الخاتمة مباغطة، حاسمة، موجعة؟

تشاجرت مع جارتها الشريرة، وعندما تلاحمتا ثم انفضتا تعثرت في ابن جارتها الحابي، وطاحت من فوق السلم وسقطت على رأسها وقضت. نعم، تعددت الأسباب وتوحد فعل الموت، إلا أن ما يغيظه أن عائلته لا تموت مثل العائلات المحترمة: في الحرب على يد اليهود، أو في مشاجرات الثأر مع العائلات الأخرى، أو فوق الفراش منعمين مطمئنين.

يموتون دون أن يحس أحد، بل تتحول ميتاتهم التافهة المجانية إلى مادة للتندر والسخرية في المجالس الأخرى، يستدعونها كلما استخفهم الحديث أو أظلمتهم روح الفكاهة ونزعة الدعابة.

سأل نفسه مراراً: لو قدر للأجيال الجديدة من العائلة أن تسلك طرقاً أخرى، وتنال حظاً أفضل من التعليم والثروة والمكانة هل سيبترون لعنة الموت التافهة.

ويستبدلون ميتات تليق بوضعهم الجديد بدلاً من ميتاتهم القديمة.  
ما يقلقه نوع ميته التافهة المختبئة؟

استعرض كل الاحتمالات المتوقعة: ما حدث ما يتصوره خياله.  
بالتأكيد لن يتاح له أن يخلق في الفضاء، ويسافر إلى بلاد أخرى، كما أنه لا  
يجيد السباحة ويتطير من الموت غرقاً، فكيف ستجيء نهايته بعد عمر طويل أو  
قصير؟ تمنى أن يموت في البر، من الأرض جنناً وإليها نعود.  
يعزيه قليلاً أن بعض المشاهير لقوا مصيراً مشابهاً لا يليق بمكانتهم..  
الرئيس السوفييتي برجنيف زلت قدمه في الحمام ومات، بينما اصطدمت رأس  
الكاتب الكبير يوسف أدريس في حافة النافذة أثناء محاولته الوقوف، وكانت  
الضربة القاضية.

الملك فاروق نفسه، ملك مصر والسودان، مات من التخمة، أكل وشرب حتى  
انفجر ومات.  
خمن إذا غير مسار حياته، ونال منصباً أو ثروة فلت من اللعنة، ونال ميتة  
محترمة.

تذكر الرجل الوحيد الغني في العائلة الذي اقتنى سيارة إنجليزية تعود إلى  
سنوات الأربعينيات مات وهو يتفادى الاصطدام بقطة قفزت إلى نهر الشارع،  
فاختل المقود في يده واحتضن عامود الإضاءة ومات بينما سلمت القطة.  
ربما لو امتلك حياة محترمة لظفر بميتة محترمة تليق بوضعه الجديد.  
فكر في استكمال تعليمه الجامعي، فوجد الطريق مسدوداً، ولم تؤهله  
درجاته الضعيفة للمضي قدماً في المسار.

اتجه وجهة أخرى، فربما يحقق هدفه زيجة موفقة ترفعه من أسفل إلى  
أعلى، ولكنه لم يجد لنفسه مؤهلات خاصة تيسر له السبيل.. الأصل أو الغنى  
أو الوسامة أو الشهادة.

لا يتبقى إلا الثروة: تخير المسارين، فالطريق غير المشروع قد يسلمه إلى  
السجن، والموت فيه.. الرشوة أو التهريب أو السرقة، كما أن نفسه جبلت على  
الحلال وتعاف الحرام وتمقته.

تحول إلى الطريق المشروع، فلو ظفر بفرصة عمل طيبة في البلاد النفطية  
لتحقق مراده، ولكن ليست لديه مؤهلات مغرية للظفر بفرصة عمل مغرية.  
يحتاج إلى ضربة حظ، فرصة تهبط عليه من السماء فيمسك بتلابيبها،  
ويستموت فوقها.

بدأ يتابع مسابقات المجلات والصحف والتلفاز، تفرغ لها، وبذل جهداً فائقاً،  
وكان يرسل في المسابقة الواحدة أكثر من خطاب، وبدأ شارداً ومهموماً،  
وترقب أن يباغته فرح الفوز ويظفر بمراده، وتترت المسابقات، وخانه الحظ،  
ولم يحقق بغيته ويتحصل على جائزة ثروة صغيرة تحقق النقلة التي يرنو  
إليها.

أرقه أن يدركه موت مجاني هزيل آخر ينضم إلى سلسلة المساهر التي يمتلئ



بها سجل عائلته .  
أخذ في التردد على مكاتب السفريات عله يظفر بفرصة السفر ولكن مؤهله  
لم يكن مطلوباً، كما أن شروطها المالية كانت تفوق قدرته .  
عرج على سبيل آخر، تشتم اتجاه الريح عله يفوز بأرملة أو مطلقة ثرية لكنه  
لم يصادف حظاً، ولم يقابل إلا النسوة الفقيرات مثله .  
ما أرقه وكدره في هذه الأوقات أن يسبقه الموت التافه الذي يشبهه، وقبل أن  
ينجح في تحسين وضعه الاجتماعي .  
فكر في أن يبيع كليته إلى محتاج ليظفر بثروة حقيقية تحقق حلمه، ولكن  
فوجئ عند الفحص الطبي أن كليتيه شبه معطوبتين، وسيتهده الموت لو  
استغنى عن إحداهما .  
اعتزل الناس وبدأ يتدبر الأمر .  
بدا أن للأغنياء موتاً يليق بهم، وللفقراء موتاً يشبههم ..  
أخيراً.. أخيراً سخنت الأيام بمودتها، وباحت الحياة بعذوبتها .  
استدعاه مديره المباشر وأخبره بما لون ساعاته وأبهج حواشيه .  
اختير للسفر إلى فرع الشركة في دولة أفريقية، الآن يستطيع أن ينتسب إلى  
عالم المهمين، سيفتني وتفتح له الحياة أبوابها الموصدة حتى الآن .  
ليلة السفر كان قد فرغ من ترتيب حاجياته، والسلام على الأقرباء الأهل،  
وزيارة مقابر الراحلين .  
أصرت الطبيعة أن تحتفظ بقانونها الأثير : موت يشبهك وموت تشبهه .  
أكفهرت السماء وصبت غضبها في مدينة يتحدى رجل فيها قانونها الأثير .  
ارتجت الجدران وقاض المطر كما لم يحدث من سنوات، وبرقت السماء،  
وضربت العاصفة رجلاً واحداً فقط في المدينة كان يحث الخطى، نحو منزله  
متأهباً لمبيت ليلة أخيرة قبل سفره إلى أفريقيا، مينة تافهة لرجل لم يتخلص من  
وصمته بعد .  
مينة أخرى تشبه صاحبها

# الشيخ يوسف بن عيسى القناعي

## رحلته من المطاء المديد

تحدث عنه الشيخ الأديب  
عبدالعزیز الرشید قائلاً:

الشيخ يوسف بن عيسى القناعي  
هو أحد أقطاب الحركة العلمية  
والفكرية في الكويت وأحد العاملين  
في كثرة المشاريع الخيرية بل هو في  
الحقيقة مصلح الكويت الفذ وقد فاق  
على ما سواه بمعاودة المشاريع  
النافعة مادياً وأدبياً ولا غرو أن يمتاز  
هذا الأستاذ على إخوانه بذلك، فإنه  
قد جمع مع الثروة علماً جماً انكشف  
له به من الأسرار ما لم ينكشف لأحد  
من مواطنيه.

إلى هذه الحقيقة كتب الشيخ  
الرشيد قصيدة بالشيخ القناعي هذه  
نصها:

أَبْنُ لِي فَـدَتَكَ النَفْسُ ذَنْبِي وَلَا تَخَفْ  
وَمَا كَانَ غَيْرَ الْحَقِّ قَصْدِي وَبَغْيِي تِي  
وَلَسْتُ أَرَى نَقْصاً عَلَيَّ مِنْ أَمْرٍ  
يُبَيِّنُ خِلَالِي النَاقِصَاتِ وَزَلَّتِي  
فَمَا الْمَرْءُ إِلَّا عَرْضَةٌ أَيْنَمَا سَعَى  
لِنَقْصٍ وَتَقْصِيرٍ وَسَهْوٍ وَغَفْلَةٍ  
عَلَى أَنْفِي مَازَلْتُ أَبْحَثُ جَاهِداً  
عَنِ السَّبَبِ الْمَفْضِي لِهَجْرِ الْأَحِبَّةِ  
فَلَمْ أَرِ حَقّاً مَا يَبْرُرُ هَجْرَهُمْ  
سِوَى صَفَرٍ كَفِّي وَهُوَ أَصْلُ بَلِيَّتِي  
وَذَاكَ هُوَ الذَّنْبُ الْعَظِيمُ إِذَا بَدَأَ  
لِي جَامِعُ الْأُمَرَاءِ جَهْلٌ وَثَرْوَةٌ  
وَلَوْ كُنْتُ ذَا مَالٍ وَلَمْ تَكْ عَالِماً  
لَقُلْتُ إِذَا مِنْ جِهْلِهِ الْيَوْمَ قَدْ أَتَيْتِي  
وَلَكِنِّي مَـآذَا أَقُولُ وَعَلِمَكُم  
بِهِ كُنْتُ حَقّاً مِثْلَ شَمْسٍ مَنِيرَةٍ  
وَكُنْتُ بِهِ تَحْمِي الضَّعِيفِ مِنَ الْأَذَى  
وَكُنْتُ بِهِ تَبْنِي عَالِي الْفَضِيلَةِ  
وَكُنْتُ بِهِ مَلْجَأَ الْكُوَيْتِ وَأَهْلِهِـا  
إِذَا مَا الْخُطُوبُ السُّودُ فِي الْقُومِ حَلَّتْ

من مؤلفاته :

المذكورة الفقهية للدراسة الابتدائية، وهو كتيب صغير يحتوي على نبذة  
يسيرة في علم الفقه على مذهب الإمام الشافعي في أغلب الأحكام واتباع في  
بعضها بقية المذاهب.

صفحات من تاريخ الكويت، نبذة يسيرة من تاريخ الكويت مبتدئاً بصباح  
الأول ومنتهاً بوفاة مبارك الصباح سنة 1334هـ. وهذا الكتاب على صغر  
حجمه عظيم الفائدة كثير النفع.

الملتقطات (صدر منها ستة أجزاء): وهي عبارة عما التقطه المؤلف من  
مجموعة مطالعاته في الحكم والفقه والأدب والطرائف، ولقد قامت وزارة  
الإرشاد والأنباء بجمع الأجزاء الستة وأعدت طبعها في مجلد واحد، عام  
1965.

المرجع: أدباء الكويت في قرنين للأديب الأستاذ خالد سعود الزيد، الجزء الأول.

صدر ديوان «على ضفاف مَجْرَدَة» بطبعته الثانية للشاعر الأستاذ فاضل خلف، وقد نظم، بهذه المناسبة، الشاعر الأديب الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري القصيدة التالية.

## شكراً على هدية شعر

• شعر: عبدالله زكريا الأنصاري

أحلى من الوردِ ومن عطره  
هدية الشاعر من شعره  
أهديتنيها «باقّة» صغتها  
بكل حرف ضاء في سطره  
فأين منها الوردُ إن أنشدتْ  
بالحنها المنساب من ثغره  
«مَجْرَدَة» قد كان ميلادها  
في وطن الخضراء في نهـره  
على ضفاف النهر زينتْها  
من حسنه الباهي ومن سحره  
هدية أبياتها قد غدت  
تضوع مثل المسك في نشره  
قد غصت في النهر وفي قاعه  
وجئت بالؤلؤ من بحره

وكم بقاع البحر من لؤلؤ  
يُضيء مثل الشمس في دُرّه  
بحورها ترقص مختالةً  
بكل معنىٍ مَاج في بحرّه  
بحور هذا الشعر ممتدةً  
عميقة تحتار في سرّه  
والشاعر الشاعر يسمو به  
يغوص فيه في مدى قعره  
كم شاعر يسبح في عمقه  
وشاعر يغرق في شبره  
وشاعر تلقاه في حيرة  
في نظمته طوراً وفي نثره  
يمشي الهـوينى تارة تارةً  
وتارةً يسرع في سـيره  
شكراً وشكراً لك من هائمٍ  
يقضي بقايا العمر من عمره  
أسفاره ترقص من حوله  
في عـقله تشـدو وفي فكره  
فيالها من كتب قد غدت  
حـزينةً تبكي على جـزره  
تهبّ إن هبّ وإمّا أتى  
تخالها تُصغي إلى أمره  
ترنو إليه رائحاً غادياً  
ترنو، ولا ترنو إلى غـيره  
قد شاركته العيش في حلوه  
وشاركته العيش في مُره  
في حـضنه طوراً تغني له  
وتارةً تجثوا على صدره



ما بين جنبَيِّها أرى عالمًا  
جَمَّ الرُّؤى أَقْفُو على إثره  
المتنبى بينهما شامخٌ  
يُسبى عقولَ الناس من خمرة  
وذا المعري مبدعٌ بينها  
لكنَّه يهفو إلى قبره  
قد مَلَأ الدنيا بدنياهما  
كلُّ بما يعطي على قدره  
من حِكمٍ تعلو عنانَ السَّمما  
تهدر مثل السَّيل في هدره

\*\*\*

أبياتُ شعرها هاكها  
تقطرُ كالطلِّ على زهره

# س وحي النبوة

شعر: فيصل السعد

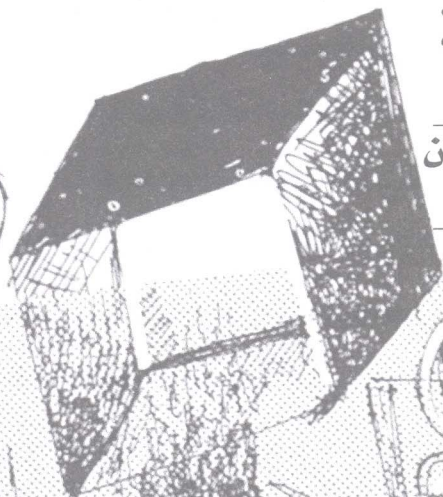
ان العيون جفونها رُمْدُ  
في كل جَفْنٍ لسعةٌ تعدو  
ما كنتُ أجهلُ أنَّ مرفأهم  
سيظلُّ يرفأ ما بقي السدُّ  
من يا ترى يرنو إليَّ فقدُ  
فارقتهم وتمزَّق العهدُ  
هل تشترونني اليومَ أغنية  
في لحنها يتراقص المجدُ  
كانوا ديارى كنتُ ساكنهم  
فتنابزوا وتناثر العقْدُ  
ويحي سكرتُ فأه ساقيتي  
زيدي شرابي، سكرتي خلدُ  
كانت باحشائي لها وجعُ  
لكنه يخشى البكا الردُ

فتجشمت وجع السنين لكي  
 ينتابها فرحٌ، فهل يبدو؟  
 ما جاء غير الحزن، ملمسة  
 خشنٌ وفيه الصبح مسودٌ  
 إني ملئت الصمت أنهره  
 جفت وما عادت لنا تشدو  
 لاتعجبوا إن قلت ذا قدري  
 وله فوادٌ نبضه رعدٌ  
 ما سرني عرش ولا فرحٌ  
 فالحزن مثل الصخر لا يعدو  
 إن بعث قافيتي لغيرهم  
 ما بلها مطرٌ ولا برد  
 لكنهم ركبوا حصانهم  
 قالوا بأك في الضياء تغدو  
 وبقيت أنتظر الحصان وما  
 جاء الضياء ولم يجيء بعدٌ  
 لولا بقية أحرفٍ لصقتُ  
 بالذهن ما شرب الهوى السهد  
 لكنني في الليل أوجعه  
 شتماً لكي يستيقظ الوعد  
 والله لو جرحت عروق يدي  
 نزفتُ وكان نزيهاً حمداً

من قال أني لم أبغ درري  
لم يستفق في صمته الود  
فأنا قطعت دروبنا خبباً  
وعرفت أن الفجر لي نذ  
وعلام ابقيةا بلمعتها  
ما دام هذا الليل يمتد  
هلاً تعب بتم من لها ثكم  
أم إن هرولة الناس دء؟  
أبكوا إذا أبأؤكم رقصوا  
لا تضحكوا إن قهقه الجد  
فلهم بحد السيف موجعة  
فيها ارتخى بحروبهم زند  
ولقد تجلى صوت لحنهم  
وبه سايغي طوله والبعد  
ضحك الرفاق على قصائدنا  
كانت تدثرهم كما الغمد  
اصحوا طيوفى يقظة رسمت  
درباً وحيداً فانتفى العد

# قصائد قصيرة

• شعر: د. حسن  
فتح الباب



موفق فاضل



واستمسك إسماعيل بحبل  
مجدول

من قمر الذكرى  
إنّا قد صدّقنا الرؤيا  
ويكون فداء

## ٥، وسراب

هل يلد فضاء الأسرى  
في هذا الكون المسحور  
إلا ضدين:  
ماء وسراب  
أتشهى أن أغدو غيمه  
ليكون سراي مائي  
أن أمسي نجمه  
تومض في الظلمه  
لكنّ الروح الحيرى  
تنشقّ اثنين  
فأراني فيما بين البين!!

## مقايضة

ويراودني السجان  
أن يفتح لي القضبان  
وأحرره من قيده  
في سجن السلطان!!

## قطب

أنظر في نصف الكوب المألآن  
فلعلي أرشف قطره  
لكنّ ذبابه  
تسقط في القاع  
فأعود إلى النصف الفارغ  
ويراودني حلم الظمآن!!

## الرؤيا

كوني برداً وسلاماً  
يا نار على إبراهيم  
ليكون خلاص  
ثم يكون قصاص  
من طاعون الطاغوت

# اللؤلؤني حرم

• شعر: عبدالناصر الأسامي

لا أحرق أرضاً تصحبني

والنبع الأول يشبهها

يزرع في الأرحام شتاء يلد الخلاء

وملائكة لا تعرف بعداً

الأزرق يحضن عصفوري

يدرك وفقّي

وحياتي فيه مدى أوسع

ربان الأسرة يعصف بي

ويعيد المرلخاصرتي

أيام الوعد تكررني

كسراب من ضلع سراب

مأخوذاً للبحر الدامي

أشتمّ العمر ولا أدري

أي الأفراح ستقبلني

إخلاصي مركز أوجاعي

ما يفجع لا يرجع أبداً

تنتحر الأهداب

الدهر سحاب

تبقى الأطياف تهاجرني

يا كرزاً يهرب من طيني

ضميني.....

على شفتين.....

على طفلين.....

على بعدين.....

يقيلان مسافات الحرمان

حسبي من جهدي

من بخلك.....

أرواح تنثرها اللذة

زوبعة.....

تفتض فم الأبقار

مائي وسنابله أطفال

يستوحش ليل الأجساد

ثمن الرقصات عرق

في سهرته.....

تحتضر القمة

يتراقص والأيدي في

الأوطان البضة

يحسم كل الليل المتعب

جامحة ثورات الأرض

السوداء

تحتفظ بحق الحزن

حين تجف الآهات

ويصيح الدمع بأدوية

الباعة

كل غشاء معترف بالحسرة

الناس وعاء.....

تفترضه الأسنان الجوعى

الذئب رحيم في شعبه

وينادي مخبواً

بالقمر الناشر صومعته

ستؤوب رماداً في الساحات

لنعيدك أرضية حسنة

# عَبَّأْ عَبَّأْ !!

• شعر: عادل البطوسي

عَبَّأْ أَحَاوُلْ أَنْ أُسَرِّجَ حَيْلَ خَارِطَتِي  
 الْمَلْمُ مَفْرَدَاتِ قَصِيدَةٍ  
 عَبَّأْ أَحَاوُلْ أَنْ أَقُولُ  
 عَبَّأْ أَحَاوُلْ أَنْ أَرُدَّ الْوَرْدَ لِلْبُسْتَانِ فِي زَمَنِ الذَّبُولِ  
 عَبَّأْ أَحَاوُلْ ...  
 مَنْ يَجِيءُ إِلَى الْوَرِيدِ بَوْرِدَةِ الصَّحْرَاءِ  
 تَغْسِلُ شَعْرَهَا بِغَمَامَةِ الْأَنْوَاءِ  
 مَنْ يَأْتِي إِلَى بَوْرِدَةِ الْحُلْمِ الَّتِي قَبُرَتْ بِسَرْدَابِ الْقُصُولِ  
 عَبَّأْ أَحَاوُلْ أَنْ أَقُولُ  
 مَنْ شُرْفَةِ النَّايِ الْحَزِينِ  
 تُطَلُّ أَشْجَانِي  
 فَأَحْزَنَ حُزْنَ أُمِّي فِي خَرِيفِ الْبُرْتَقَالِ  
 وَأَمْتَطَى أَشْبَاحَ مَوْتِي بَيْنَ صَحْرَاءِ الْمَرَاثِي وَالْحَقُولِ  
 عَبَّأْ أَحَاوُلْ أَنْ أَقُولُ  
 هَذَا شَطُوطُ الْمَوْتِ  
 تَهْمِي بِالنَّوَارِسِ فَوْقَ نَعَشِي

فالرؤافد كلها بالموت تمشي  
 والدِّماءُ على الخرائطِ  
 والخرائطُ أدمنت قرعَ الطبولِ  
 ماذا أحاولُ أن أقولُ؟  
 ضلُّوا السَّبيلَ إلى شطوطي  
 أطلقوا المَهرَ الجمُوحَ على دمي  
 فأفقتُ من وجع الصهيلِ  
 على الصليلِ  
 على بلاد تُباعُها النُّخاسة حين تنداح الخيولُ  
 ماذا أحاولُ أن أقولُ؟  
 ماذا يزاوِجُ بين أبواقِ العواصمِ  
 حين تهتفُ  
 عند مُعتركِ المسافةِ  
 بين تاريخي وكابوسِ الهزيمةِ  
 بين تاريخِ السناكِ في وطيسِ الحربِ  
 تاريخِ النَّدَى المخنوقِ فوق العُشبِ  
 والغيمِ الذّي أرخى السدولُ  
 عبثاً أحاولُ أن أسرِّجَ خيلَ خارطتي  
 الملمُ مفرداتِ قصيدةٍ  
 عبثاً أحاولُ أنْ  
 أحاولُ أنْ  
 أحاولُ  
 لن  
 أقولُ.....!